



## **Musik blandt unge med muslimsk baggrund**

### **En etnografisk undersøgelse af praksis**

Skjelbo, Johannes Frandsen

*Publication date:*  
2015

*Document version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

*Document license:*  
[CC BY-NC-ND](#)

*Citation for published version (APA):*  
Skjelbo, J. F. (2015). *Musik blandt unge med muslimsk baggrund: En etnografisk undersøgelse af praksis*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.



Ph.d.-afhandling

Johannes Frandsen Skjelbo

## Musik Blandt Unge med Muslimske Baggrund

En etnografisk undersøgelse af praksis



Vejleder: Annemette Kirkegaard

Afleveret den: 20/08/2015

Institutnavn:	IKK
Name of department:	Musikvidenskab
Forfatter(e):	Johannes Frandsen Skjelbo
Titel og evt. undertitel:	Musik Blandt Unge med Muslimske Baggrund. En etnografisk undersøgelse af praksis
Title / Subtitle:	Music and Muslim Youth. An Ethnographic study of practice
Vejleder:	Annemette Kirkegaard
Afleveret den:	20. august 2015

# Indholdsfortegnelse

Abstracts .....	6
Forord .....	8
Indledende definitioner og konventioner .....	9
Oversigt over afhandlingens struktur .....	11
<b>1 BAGGRUND, PROBLEM OG TEORI .....</b>	<b>12</b>
1.1 Indledning og motivation .....	12
1.2 Problemformulering .....	24
1.3 Baggrund og relevans .....	25
1.3.1 Videnskabsteoretisk ståsted – kvalitativ vidensproduktion, objektivitet og sandhed .....	26
1.4 Afhandlingens teoretiske grundlag .....	27
1.4.1 Musikalsk praksis med inspiration fra Christopher Small – musik som relation .....	27
1.4.2 Foucaults teknologier – en indledende præsentation .....	30
1.4.3 Fænomenologi og praksisteori i feltarbejde og analyse .....	34
1.4.4 Multi-sited ethnography – det tematisk definerede feltarbejde .....	35
1.5 Andre studier i individers brug af musik .....	37
<b>2 METODE OG TERMINOLOGI .....</b>	<b>40</b>
2.1 Nogle distinktioner .....	40
2.1.1 At studere en minoritet .....	40
2.1.2 Andre vigtige begreber .....	41
2.2 Metode .....	43
2.2.1 Overblik over afhandlingens empiriske grundlag .....	43
2.2.2 Mødet som udveksling .....	45
2.2.3 Interviews som metode – det semi-strukturerede interview .....	45
2.2.4 Gruppeinterviews .....	50
2.2.5 Variation og inkonsistens .....	52
2.2.6 Deltagende observation/observerende deltager .....	52
2.2.7 Sociale medier og feltarbejde .....	53
2.2.8 Feltnoter og anden registrering af indtryk .....	55
2.2.9 Opsummering af metodik .....	56
2.3 Etiske overvejelser .....	57
<b>3 MUSIK OG RELIGIØS PRAKSIS .....</b>	<b>59</b>
3.1 Islam, teologi og musik .....	61

3.1.1	Introduktion.....	61
3.1.2	Overblik og historisk baggrund .....	63
3.1.3	Arabiske ord for musik og andre terminologiske uklarheder .....	65
3.1.4	Terminologien og teologisk betingede restriktioner .....	67
3.1.5	Eksempler.....	69
3.1.6	Køn og seksualitet .....	73
3.1.7	Lytterens etiske ansvar .....	73
3.1.8	Opsummering .....	76
<b>3.2</b>	<b>Selvets teknologi - samtaler med kvinder om musik og muslimsk selvforståelse .....</b>	<b>77</b>
3.2.1	Terminologi og musikforståelse .....	78
3.2.2	Forholdet imellem lyd og ord .....	80
3.2.3	Det, som ikke er varigt .....	82
3.2.4	Du‘ā – imellem menneske, tid og Gud .....	84
3.2.5	Kontekst og etik – vestlig musik i islamisk praksis.....	88
3.2.6	Āshūrā 1 – en emotionel shiitisk genre .....	91
3.2.7	En overordnet etisk ramme for brug af musik som selvets teknologi .....	94
<b>3.3</b>	<b>Andre eksempler på musikalsk praksis .....</b>	<b>97</b>
3.3.1	Āshūrā 2 - Feltobservation af Āshūrāritualet .....	97
3.3.2	Lyden af Āshūrā – frelsen og hverdagen.....	101
3.3.3	”Out of Place”. Bønnekald i sekulær musikalsk kontekst .....	106
3.3.4	Natlig diskussion om specifikke forbud, København, september 2011.....	110
<b>3.4</b>	<b>Musik og islam i offentlig diskurs.....</b>	<b>112</b>
<b>3.5</b>	<b>Delkonklusion.....</b>	<b>115</b>
<b>4</b>	<b>DE UNDERPRIVILEGEREDE RAMMER.....</b>	<b>119</b>
<b>4.1</b>	<b>Introduktion til kapitlets metode, steder og informanter.....</b>	<b>119</b>
4.1.1	Stederne. Vesthaven, Forstaden og Nordvest.....	120
<b>4.2</b>	<b>Begrebet nøgleinformant.....</b>	<b>122</b>
<b>4.3</b>	<b>Deltagende observation. Produktion af rapmusik .....</b>	<b>123</b>
<b>4.4</b>	<b>Hvorfor rap? Rap som æstetik vs rap som social teknologi.....</b>	<b>128</b>
<b>4.5</b>	<b>Tid, sted og historie.....</b>	<b>131</b>
4.5.1	Gaden og blokken – og resten af verden .....	132
4.5.2	Musik og selvbiografi – hættetrøjen voksede.....	135
4.5.3	Multietnolekt .....	139
4.5.4	Etnicitet og familiebaggrund .....	145
<b>4.6</b>	<b>”Vi relaterer til det” .....</b>	<b>147</b>
4.6.1	Følelserne. ....	147
4.6.2	Det, man ikke hører .....	150
<b>4.7</b>	<b>Metodisk refleksion. Virtuelt feltarbejde.....</b>	<b>153</b>
4.7.1	Virtuelt studiearbejde som metode.....	154

4.7.2	Digital observation .....	155
<b>4.8</b>	<b>Klasse, økonomi og status .....</b>	<b>156</b>
4.8.1	Optagelsesprøven på MGK som markering af kultur- og klasseforskelle .....	157
4.8.2	Musik og farlighed .....	158
<b>4.9</b>	<b>Musik og magtrelationer .....</b>	<b>161</b>
4.9.1	”Jeg er en termostat” – censur, selvcensur og magtforhold i institutionen .....	161
4.9.2	Sideblik. Rap som middel .....	163
<b>4.10</b>	<b>Delkonklusion.....</b>	<b>164</b>
<b>5</b>	<b>MUSIK BLANDT MIDDELKLASSENS UNGE.....</b>	<b>168</b>
<b>5.1</b>	<b>Dagligdagens musik på et gymnasium domineret af dansk-tyrkiske elever .....</b>	<b>169</b>
5.1.1	Møde med 2x.....	170
5.1.2	Drake og Beyonce. Køn og afgrænsning.....	171
5.1.3	Halim spiller politisk musik .....	172
5.1.4	Murat.....	173
5.1.5	Faruk. Blød musik til hård træning.....	175
5.1.6	Forskel og fremmedgørelse. En fejl med signifikante konsekvenser .....	177
5.1.7	Opsummering .....	179
<b>5.2</b>	<b>Bollywood: Etnicitet, musik og middelklasse.....</b>	<b>181</b>
<b>5.3</b>	<b>Køn, fester og musik .....</b>	<b>182</b>
<b>5.4</b>	<b>Religion, musik og middelklassediskurs .....</b>	<b>185</b>
5.4.1	Amina – tilbage til Provinsbyen .....	187
<b>5.5</b>	<b>Delkonklusion.....</b>	<b>189</b>
<b>6</b>	<b>ANALYSE OG OPSAMLING .....</b>	<b>191</b>
<b>6.1</b>	<b>Klasse – struktur og begrænsning.....</b>	<b>195</b>
<b>6.2</b>	<b>Religion – selvets teknologier .....</b>	<b>199</b>
<b>6.3</b>	<b>Etnicitet - strategisk forhandling af forskel.....</b>	<b>202</b>
<b>6.4</b>	<b>Anvendt musik. Anvendt musikvidenskab? .....</b>	<b>204</b>
<b>6.5</b>	<b>Diskussion af afhandlingens resultater i et større perspektiv .....</b>	<b>206</b>
	Litteratur, alfabetisk .....	209
	Oversigt over afhandlingens vigtigste informanter .....	215

## **Abstracts**

This thesis investigates how a segment of young people with Muslim background use music in their daily lives in Denmark. Based on ethnographic fieldwork, their musical practice is explored in various settings. The focus of the thesis is a phenomenological account of people's experience with and verbalization of music in their own social and personal lives. Certain historical and theological aspects of Islam and music must be considered. These aspects are introduced in an explanatory section.

The thesis presents three fieldworks as its empirical foundation: One focusing on the Muslim religious practice, one taking place in underprivileged residential areas, and one where the respondents have an affiliation to what is considered in the thesis as middle class. The intention of this multi-site methodology is to ensure a level of variation amongst the informants.

Theoretically, music is considered something people use in relations as a way of positioning themselves and others within social structures, and musical practice is perceived as everything people do with and through music; that is to say that everything from performing and listening to communication about music is considered to be a part of this practice. One way of using music is as an instrument of self-regulation and self-construction; e.g. for autobiographic work or for emotional control—a technology of the Self, to use Foucault's terminology. By combining the abovementioned theoretical approaches with a phenomenological epistemology, it is possible to analyze the diverse empirical material as a whole.

Ethnographic research based on cases and studies of musical lives cannot be said to have absolute results or simple conclusions. Still, some patterns occur: Some informants perceive their own use of music as religiously restricted and therefore do not use the word 'music' about the music they listen to. This raises interesting discussions about music as a technology of the Self.

Among underprivileged young people, rap music was found to be an important factor. The government often funds rap music projects, specifically. That fact gives rise to a discussion of the use of music as social technology from the point of view of the underprivileged youth.

Another prominent feature of the empirical material was the changing role of ethnic markers among the various respondents. In some cases the musical references to the respondents' own ethnicity was prominent, and in other cases the respondents used music to explicitly distinguish themselves from their parents' cultural background.

The thesis closes with some observations on the role of music in a multicultural society in general.

## **Dansk resume**

Denne afhandling afdækker hvordan nogle unge mennesker med muslimsk baggrund bruger musik i deres daglige liv i Danmark. På grundlag af etnografisk feltarbejde undersøges musikalsk praksis i nogle forskellige rammer. Hovedsageligt beskæftiger afhandlingen sig således fænomenologisk med menneskers oplevelse og italesættelse af musikken i deres eget sociale og personlige liv. Der er historiske og teologiske omstændigheder omkring islam og musik som det er nyttigt at kende til. Disse omstændigheder præsenteres i et orienterende afsnit.

Afhandlingen præsenterer tre feltarbejder som sit empiriske grundlag. Et foretaget med islamisk praksis som fokus, et udført blandt unge i underprivilegerede boligområder og endelig et tredje, hvor informanterne har tilhørsforhold til det, der i afhandlingen forstås som middelklasse. Hensigten med denne fler-stedede metodik var at sikre en vis spredning blandt informanterne.

Teoretisk opfattes musik i afhandlingen som noget, mennesker bruger i relationer: Som et middel til at positionere sig selv og andre i sociale strukturer. Musikalsk praksis er i afhandlingen forstået som alt det, mennesker gør med og via musik. Det vil sige, at alt fra udøvelse og lytning til kommunikation om musik betragtes som en del af denne praksis. En måde at bruge musik på, er som middel til selvregulering og selvkonstruktion, for eksempel til (selv)biografisk arbejde eller til kontrol af følelser: En Selvets teknologi, i Foucaults terminologi. Ved at kombinere ovenstående teoretiske indfaldsvinkler med en fænomenologisk epistemologi er det muligt at analysere det varierede empiriske materiale i en samlet ramme.

Et etnografisk arbejde baseret på cases og på nærstudier af musikliv kan ikke siges at have absolutte resultater, der kan opsummeres i simple konklusioner. Der er dog nogle mønstre, der kan fremdrages: Nogle informanter opfatter deres egen brug af musik som religiøst begrænset, og de bruger derfor slet ikke ordet ”musik” om det musik, de lytter til. Dette giver interessante diskussioner af musik som Selvets teknologi. Blandt underprivilegerede unge var rapmusik et omdrejningspunkt. Denne rapmusik ofte er statsstøttet, hvilket giver anledning til en diskussion af musik som social teknologi, set fra de unges eget synspunkt. Et andet fremtrædende træk i empirien var den skiftende rolle etniske markører havde iblandt de forskellige grupper. I nogle tilfælde var musikalske referencer til personlig etnisk baggrund fremtrædende og i andre tilfælde brugte informanterne musik til eksplicit at afgrænse sig fra forældrenes kulturelle baggrund.

Afhandlingen afsluttes med nogle betragtninger over musikkens rolle i et multikulturelt samfund.



## Forord

En tak skal lyde til alle, der har bidraget til denne afhandling. Det drejer sig om så mange mennesker, at ikke alle kan blive nævnt. Først og fremmest går takken til alle de unge, som brugte deres tid på at dele deres musikliv med mig. I er hovedpersonerne i denne fortælling. I har hver for sig været uvurderlige som kilder til viden, og til stor inspiration som mennesker. Fadia, Zoher og Huda: Tak for den tid, I har investeret i dette.

En tak går også til min tålmodige vejleder og alle andre kollegaer, der har sagt mig kvalificeret imod, når det har været nødvendigt. Det vil sige ret ofte.

De klubber og uddannelsessteder, som har åbnet deres døre skal have stor tak for dette. Klubpersonale, lærere, musikskoleledere mv: Tak fordi I tog jer tid til at dele jeres tanker.

Særlig tak til Ulla Skjelbo, Kristine Ringsager, Randi Højgaard, Sergio Llorian, Matthias Matthiesen, Annette Bellaoui, Anne-Mette Marcussen, Mustafa M., Asem E., Ann-Sophie Hemmingsen, Poul Malthe Broe og Mette Køie.

Min tålmodige familie får en varm tak for deres heroiske overbærenhed.

*To think of identities as interchangeable or infinitely open does violence to the historical and social constraints imposed on by structures of exploitation and privilege. But to posit innate and immobile entities for ourselves or others confuses history with nature, and denies the possibility of change.*

George Lipsitz, *Dangerous Crossroads* 1994,

## Indledende definitioner og konventioner

Indledningsvis vil jeg gerne tydeliggøre en sproglig distinktion, som er vigtig, men som ikke er så almindelig på dansk. Ordene ”islamisk” (*islamic*) og ”islamistisk” (*islamist*) bruges i den engelsksprogede litteratur, som det meste af afhandlingens terminologi bygger på, om to forskellige størrelser. Hvor det første ord kan betegne nærmest alt, som kan relateres til islam, henviser det sidste til aktivistiske, politiske og oftest konservative bevægelser *inden for* islam. Jeg bruger begreberne som det er mest almindeligt på engelsk. En nærmere forståelse af forskellen skulle gerne fremgå af sammenhængen i det følgende.

## Transskription af arabiske ord

Jeg har valgt at løse problemet ved at være konsekvent, så de samme ord kan genkendes igennem hele afhandlingens brødtekst. Det skulle gerne sikre mod misforståelser. Men da kilder og informanter benytter sig af forskellige systemer til transskription, bringes arabiske ord i kildernes *egen* transskription i citater. Det kan medføre at det samme ord optræder forskelligt i min brødtekst og i citater. Ord som forekommer nogenlunde ofte på dansk, for eksempel Koran eller hadith, bliver bragt i dansk stavning.

## Oversættelser og korancitater

I den udstrækning det har været muligt, er der anvendt eksisterende oversættelser imellem arabisk og dansk. I de tilfælde fremgår kilden af noter. Ret ofte har jeg selv oversat ord og citater fra arabisk til dansk via engelsk, hvilket også vil fremgå af sammenhængen.

Alle korancitater er gengivet fra Koranen i ny Dansk Oversættelse (Wulff, 2006)<sup>1</sup>, med mindre konteksten medfører at specifikke træk ved en bestemt *engelsk* oversættelse fremhæves. I så fald vil det fremgå.

Ved henvisning til Koranen anvender jeg det almindelige system Sura:Vers, så verset *Eller har de adgang til det skjulte, så de kan skrive ned?* findes som 68:47.

## Citater og typografi

Citater fra litteratur bringes som indrykket tekst med kildeangivelse, med mindre de er korte og derfor kan bringes direkte i brødteksten i citationstegn. De fleste transskriptioner fra feltnoter i form af interviewudrag, bringes indrykket i kursiv. Med mindre det fremgår af sammenhængen, vil det blive angivet, hvorfra transskription stammer, og/eller hvem der taler. Nogle passager har karakter af sammenhængende uddrag fra feltnoter – iagttagelser, som viderebringes som de blev oplevet. De bringes også i indrykket kursiv.

Kantede parenteser [...] bruges, hvor jeg i citater fra litteratur eller interviews enten indsætter noget, eller angiver, at der er tale om uddrag af længere sætninger. I det følgende eksempel er citatet taget ud af en længere sætning og det er forsynet med en forklarende tilføjelse: [...] *men konvertitter, de stakkels konvertitter, de får hovedpine når de kommer ud*

---

<sup>1</sup> Forlaget tilbyder en fuldt søgbar version af hele Koranen on-line på [www.forlagetvandkunsten.dk](http://www.forlagetvandkunsten.dk). Her kan man slå op i specifikke Sura/vers, men også søge på fritekst og i stikord.

*derfra [Āshūrā-ritualet]!* I citater fra interviews angiver understregning at den talende fremhæver et ord. Tre prikker (...) angiver en pause.

### **Elektroniske bøger fra Kindle**

Af tekniske grunde følger bøger fra Amazons Kindle ikke altid originalens sidetal. Derfor henvises i det følgende til steder i Kindlebøger ved hjælp af Kindles egen sidenummerering, den såkaldte "location".

### **Navne og stednavne**

Af hensyn til informanterne er en del navne og stednavne ændret. Hvor det skønnes nødvendigt påminder jeg læseren om dette i brødtekst og noter, for ikke at skabe unødigt forvirring. En liste over de vigtigste informanter findes i et bilag.

## Oversigt over afhandlingens struktur

Afhandlingen består af 3 empirisk funderede kapitler (3,4,5), som er indrammede af henholdsvis indledende og perspektiverende kapitler (1,2,6). Hvert af de tre empiriske hovedkapitler afsluttes med konkluderende afsnit. Afhandlingens afsluttende konklusion (6) består i en sammenhængende opsummering og giver nogle forslag til fortolkning af dens iagttagelser set i et større perspektiv, hvor de empiriske kapitler og deres indbyrdes relationer kommer i spil.

Kapitel 1 ”**Problemformulering**”. Afhandlingens første kapitel indledes med en fremstilling af forfatterens motivation, foruden en introduktion til de feltarbejder, der danner dens grundlag.

Derefter præsenteres undersøgelsens hovedspørgsmål, dens overordnede teoretiske tilgange og dens relation til en samfundspolitisk diskussion om fremmede i Danmark. Desuden præsenteres noget af den eksisterende litteratur, som ligner denne afhandling, og/eller har været til væsentlig inspiration.

Kapitel 2 ”**Overblik og metode**”. Her gennemgår jeg de metodiske valg og fravalg, der er truffet, eftersom disse i sidste instans afgør, hvilket empirisk materiale argumentationen bygger på. Til disse overvejelser hører også nogle metodologiske betragtninger over konsekvenserne af at forske blandt mennesker, som er en del af en sommetider anspændt politisk diskussion. Derefter følger en kort præsentation af nogle af de centrale begreber, resten af handlingen anvender.

Kapitel 3 ”**Religiøse musikforståelser i praksis**”. Dette kapitel er en rejse ind i religiøse musikopfattelser, som de er mødt blandt praktiserende muslimer. Kapitel 3 indledes derfor med et længere afsnit om islams forhold til musik i teoretisk og teologisk perspektiv. Dette har til formål at introducere læseren til nogle af de ganske komplekse forhold, som det efterfølgende empirisk baserede materiale refererer til. Kapitlet er derefter hovedsageligt baseret på samtaler og interviews med islam og musik som tema.

Kapitel 4 ”**De underprivilegerede rammer**”. Kapitlet bygger fortrinsvis på materiale, som er indhentet blandt unge i socioøkonomisk udfordrede rammer, især i og omkring en bestemt ungdomsklub. I dette kapitel indgår nogle diskussioner af rapmusik som social teknologi.

Kapitel 5 ”**Musik og selvforståelse blandt middelklassens unge**” går tæt på musikforbruget blandt nogle unge, som er omgivet af middelklasseverdier om status, uddannelse, arbejde og kulturforbrug.

Hovedkapitlerne er bygget op omkring cases, forstået som fortællinger om konkrete personer og situationer fra feltarbejdet, vekslede med afsnit af mere analytisk karakter. Afhandlingens afsluttende kapitel 6 ”**Analyse og opsamling**” har karakter af en rekapitulering og perspektivering af de foregående iagttagelser og diskussioner.

# 1 Baggrund, problem og teori

---

## 1.1 Indledning og motivation

### Villakvarteret, juni 2011

*På gaden i Villakvarteret<sup>2</sup> uden for København er man vant til støj og høj musik. Vejen er periodisk tæt trafikeret, og mængden af næsten stereotype unge mænd i sorte biler er nok lidt større end andre steder, på grund af det nærliggende Forstaden. Til nævnte biler hører ofte også høj og tung arabisk popmusik eller rapmusik. Derfor er vel ingen - i første omgang - overrasket, da der denne eftermiddag strømmer tung bas ind gennem vinduerne. Men da ruderne begynder at klirre og lyden efterhånden bliver fysisk overvældende, må mange kigge ud på gaden efter kilden til musikken. Der er tung bas, tabla, hårdt komprimeret kvindelig vokal og en tekstur af fluktuerende strygerfigurer, som ind imellem klinger mikrotonalt. Det viser sig at den ekstremt høje musik skyldes ejendommens pakistanske beboeres flittige, kønne og normalt generte datter, Noor. Det ville man næppe have forventet. Hverken naboer eller Noors familie, som nu står let måbende på gaden, var forberedte på, at hun nogensinde frivilligt ville markere sin tilstedeværelse så højlydt. På gaden parkerer en åben lastbil. På bagsmækken finder vi omkring 20 nybagte HF-studenter, kæmpehøjttalere og et forstærkeranlæg, som sikkert har krævet en mindre ændring af køretøjets elektriske system. Musikken er ubehageligt kraftig så tæt på, hvad chaufføren nok ved, for han skruer noget ned, da han har parkeret. Men han slukker ikke. De unge er en kulørt etnisk blandet gruppe af unge mænd og kvinder. Mange kvinder har tørklæder på under huen. Og mange har cola frem for øl i hånden.*

*Alle studenterne er tydeligvis berusede af musikken og følelsen af legalt at kunne dominere hele kvarteret med lyd på denne særlige dag. Næsten alle bevæger kroppen til musikken. Noor hopper ned fra bilen, iført lang hvid kjole, matchende hijab (tørklæde) og studenterhue. Hun går stolt sin familie i møde. Besøget er en del af den traditionelle danske rundtur til studenternes familie. I etageejendommens have er der dækket op med pakistansk mad på hvide plastrmøbler. Ingen alkohol. Familie i flere generationer er mødt op. De eneste etnisk danske gæster består i et lille udvalg af ejendommens beboere. De unge er hver især ansvarlige for musikvalget til netop deres familiebesøg, fortæller de. Så valget af den meget pågående musik er formentligt Noors eget. Efter det korte ophold kører studenterne videre. Musikken er den samme, som da Noor ankom, eller i hvert fald nært beslægtet. Chaufføren skruer voldsomt op igen, så snart de er lidt på afstand af hjemmet. Det er så højt, at politiet under andre omstændigheder kunne finde på at blande sig. På denne dag manifesterer køreturen og den overvældende høje musik studenternes rite de passage fra ungdom til voksen, så de har antageligt dispensation. Langs vejen vinker folk til bilen.*

---

<sup>2</sup> En del navne og stednavne er i afhandlingen ændret af hensyn til anonymisering af informanter.

Ovenstående begivenhed var medvirkende til at igangsætte den nysgerrighed, der ligger bag denne afhandlings valg af emne og metodik. En almindelig begivenhed i et dansk middelklassekvarter kan hurtigt gøres til genstand for en mængde spørgsmål. Ikke mindst når der også er etniske og religiøse markører indblandet. Nogle af de spørgsmål situationen rejser, er: Hvad betyder dette ritual egentlig? Hvad er det kulturelt signifikante ved at middelklassens ungdom får lov til at køre rundt i åben bil og spille høj musik? Hvem vælger denne musik? Hvorfor er det så højt? Hvad betyder det eventuelt for disse valg, at en stor del af de nye i dette tilfælde studenter har ikke-dansk familiebaggrund? Hvorfor blev alle så forbavsede over at Noor var årsag til musikken? Hvis man ser en musikalsk hændelse som praksis, og som manifestation af nogle valg, kan den danne baggrund for ret interessante spørgsmål. Også hypotetiske spørgsmål: Hvad nu, hvis Noor havde valgt at spille rapmusik eller en helt anden genre? Man kan spørge helt overordnet med Christopher Small, hvorfor netop denne musik lød i denne konkrete sociale situation: Hvad er det *egentlig*, der foregår her? (Small, 1998, 10).

Man kan se Noors effektfulde musikalsk markerede entre som manifestation af nogle vigtige relationer i netop dette øjeblik i hendes liv. At hendes musikvalg i sig selv klingede på en bestemt måde, kunne gøres til genstand for en nærmere analyse, men det afgørende er ikke i denne sammenhæng musikken som struktur, men hvordan den bliver (for)brugt, og hvad de forskellige modtagere af musikken lægger i den. I den nævnte situation er musikken åbenlyst henvendt mindst ligeså meget til publikum, altså kammerater, offentligheden, naboer, og familie, som den er beregnet på at modulere Noors indre verden af følelser eller stemninger. Med andre ord kan Noors brug af musikken i dette tilfælde ganske oplagt betragtes som en slags performance, og som en lydlig manifestation af hendes nye relation til det danske samfund – som student.

Hændelsen er også et eksempel på, hvordan musik kan antage uventede former og dermed tydeliggøre ubevidste skemaer hos lytteren. At man automatisk forventer at se en sort bil med veltrænede og mørke unge mænd, når man hører høj arabisk popmusik på en vej i et kvarter i København, siger noget om forventninger til sammenhængen imellem køn, etniske markører og musik. Det siger måske også noget om tilskuernes forventninger til, specifikt, muslimske pigers opførsel, at alle blev så forbløffede over, at Noor ankom med tordnende høj basdrevet musik som akkompagnement.

At grupper af unge studenter i forsommeren får lov til at spille voldsom høj musik og at dominere gadebilledet med lyd, kan betragtes som en anerkendelse af middelklasseværdier. De unge har taget eksamen, og har gjort sig fortjent til at fylde det offentlige rum med musik for en tid. Den irritation, de førnævnte stereotype unge mænd i mørke biler forårsager i kvarteret, når *de* kører rundt med høj musik, er måske blandt andet udtryk for, at de ofte *ikke* opfattes som nogle, der har gjort sig fortjent til dette sjældne privilegium. Musikforbrug og klasse kan ofte sammenlæses; i dette tilfælde er der tale om et eksempel på, at klasse næsten kan høres.

En anden situation, som var medvirkende til at denne afhandling kom til at handle om unge med muslimsk baggrund, har tilfældigvis også en bil som et vigtigt element. En helt ung taxachauffør fortalte undervejs igennem København, at han mente, at profeten Muhammed generelt var modstander af musik. Det var i sig selv en markant udmelding. I den konkrete

situation var den svært forståelig, fordi chaufførens udlægning af profetens musiksyn var akkompagneret af bilens stereoanlæg, som spillede popmusik. Den oplevelse foranledigede også en hel del spørgsmål: Hvad er det for et forbehold mod musik, der refereres til? Hvordan navigerer man som ungt menneske i Danmark, hvis man har den opfattelse at musik er uislamisk? Hvordan kunne den unge chauffør høre popmusik, imens han talte om profeten som en modstander af musik?

Med en personlig baggrund i musikundervisning og forskellige former for amatørmusik, har jeg noteret en undren blandt kollegaer over, hvorfor der ikke er et større antal unge med ikke-dansk baggrund i for eksempel aftenskolernes musiktilbud eller på konservatorier og lignende uddannelser. Dette spørgsmål kan i sig selv formuleres på mange forskellige måder, og et endeligt svar på det er ikke denne afhandlings ambition. Men det er stadigvæk et godt spørgsmål.

Ofte forklares sådanne forhold uspecifikt med religiøse eller kulturelle forskelle, uden at man nødvendigvis kommer nærmere en egentlig forståelse af de individuelle rationer og valg, der ligger bag. I sådanne forklaringer kommer kultur (og religion) ofte til at fremstå som en næsten nedarvet disposition, som kausalt forklarer individers handlinger (Prashad, 2001, 11). Det relative fravær af muslimske unge i bestemte musiktilbud skal også ses i lyset af, at en del ungdomsklubber har succes med at tiltrække unge (mænd) fra netop denne gruppe ved hjælp af offentligt støttede projekter, hvor de unge kan producere rapmusik (Ringsager, 2015). Men hvordan er netop rapmusik blevet en social teknologi rettet mod bestemte grupper af unge? Hvad er de konkrete musikalske resultater, set fra brugernes synspunkt?

Der er altså en vis tendens til at forbinde unge (mænd) med muslimsk baggrund med en bestemt genre. Hvordan bliver sådanne forbindelser reproduceret? At foretage denne kobling imellem en bestemt gruppe unge og en bestemt genre er ikke nødvendigvis forkert. Mange unge med muslimsk baggrund bruger rapmusik i hverdagen i vestlige lande (Gazzah, 2010). Men hvad tænker disse unge selv om denne forbindelse? Hvilken musik hører unge *kvinder* med muslimsk baggrund? Hvilke roller kan religionen islam i dens forskellige manifestationer spille, når det gælder brug af musik? Spiller religionen overhovedet altid en rolle?

Det er afhandlingens formål at undersøge nogle sider af informanternes personlige forståelse og praktiske brug af musik ”bottom up”, det vil sige uden på forhånd at forudsætte eksistensen af en bestemt kultur eller en religiøs verdensopfattelse.

Den følgende undersøgelse er således blevet til som følge af en søgen efter svar på nogle af de spørgsmål, der rejstes ovenfor. Den bærer præg af, at de ovenstående spørgsmål undervejs blev til nye spørgsmål, efterhånden som konkrete unge og deres musikliv begyndte at blive en del af min hverdag. En del af spørgsmålene bliver forsøgt besvaret, eller i hvert fald belyst, i afhandlingen, men i mange tilfælde førte processen blot til erkendelsen af, at der ikke er simple svar. Nogle af de vigtigste erkendelser opstod netop ikke som svar på spørgsmål, men nærmere i form af udkrystalliserede mønstre og brud i materialet.

Når det gælder musik og andre symbolske former, må man forvente, at betydningen af indholdet ikke er fikseret, men at den tværtimod skifter fra person til person og fra situation til situation:

Symbolic forms are polysemic. They mean different things to different people. They are multisemic because they can mean different things to the same person at different times, places, and situations, and in different moods.

(Lull, 2000, Loc 3263)

Disse poly- og multisemiske træk ved musik medfører, at det analytiske objekt i denne afhandling er hvordan, hvornår og hvorfor musikken bruges, og i mindre grad, hvad den betyder i snæver forstand.

Det blev ambitionen at tilgå dagligdagens musik blandt disse unge med den styrende hypotese, at det at have muslimsk baggrund kan betyde ganske forskellige ting. Derfor er det feltarbejde, afhandlingen bygger på, udført i meget forskellige rammer. Det var udgangspunktet at afhandlingens empiriske materiale skulle kunne danne baggrund for en flersidet diskussion af musikkens rolle i livet hos nogle unge, som har det til fælles, at de betegner sig selv som muslimer. Til emnet hører også nogle teologiske og terminologiske betragtninger over forholdet imellem islam og musik.

Afhandlingen belyser således dagligdagens menneskers liv med musik og, ikke mindst, deres italesættelse af dette liv. Dermed knytter den an til værker som *Music as a Technology of the Self* (DeNora, 1999) og den svenske *Musiken och Jag* (Bossius & Lilliestam, 2012). Disse interviewbaserede arbejder giver indblik i hverdagens brug af musik i identitetsarbejde, selvbiografiske projekter og det, man kan kalde selvregulering. Tia DeNoras undersøgelse fokuserer på kvinder i England og USA, uden at hun af den grund opstiller formodninger om, at deres brug af musik har første årsag i hverken deres køn eller nationalitet. Hun forsøger blot at udligne en kønsmæssig ubalance i kulturforskningen, som hun formulerer det (DeNora, 1999, 48).

Denne afhandlingens emne og metodik udspringer af lignende overvejelser og dermed af en lignende formodning om, at en gruppe mennesker er underrepræsenteret og måske dårligt forstået. Det blev således en undersøgelse af musikalsk praksis hos en gruppe mennesker, unge muslimer, hvis musikliv man, hævder jeg, ikke ved særligt meget om, og som ofte fremstilles unuanceret på en række områder (Otterbeck, 2010, 11).

Med den ambition at forstå, hvad musik betyder i hverdagen for nogle nærmere bestemte grupper af mennesker, er en musiketnografisk undersøgelse oplagt. En etnografisk tilgang tilbyder mulighed for at se mønstre såvel som brud i dagligdagens liv med musik, via sin metodiske fokus på samspillet imellem individ, musik og sociale kræfter. Musiketnologi ses her som en måde at opfatte og tale om musik på. Efterhånden er musiketnologi blevet en form for syntese imellem at se musik som struktur og som menneskelig aktivitet:

It had succeeded in erasing the distinction in early ethnomusicology between musicological and anthropological approaches to the study of music. Since then, the social-scientific and philosophical underpinnings of ethnomusicology have been strengthened, and the move away from the study of the “music sound itself” as an autonomous aesthetic domain has



been decisive.  
(Rice, 2013, 24)

Rices opsummering dækker denne afhandlings tilgang ganske godt. Det er hensigten at undersøge og præsentere musiklivet blandt nogle unge danskere med muslimsk baggrund, med henblik på at fortolke deres praksis som socialt funderet, men også at være åben for religiøse og filosofiske perspektiver. Frem for en genrespecifik eller stedligt bundet undersøgelse, opstod afhandlingens empiri derfor i et flerstedet feltstudie blandt et varieret udvalg af unge, som har en personlig relation til islam. Denne relation til islam viste sig at være meget varieret og kontekstafhængig, hvilket medfører at store dele af afhandlingen ikke omhandler religion eller tro som sådan, men nærmere nogle resultater af det at have islam som identitetsmarkør eller tilhørsforhold i bredere forstand. I den forstand handler afhandlingen i høj grad om nogle resultater af en generel sammenlæsning af etnicitet og islam, som vil blive diskuteret løbende.

Afhandlingen skal hovedsageligt forstås som en etnografisk undersøgelse af musikalsk praksis; en undersøgelse som er foretaget med et overvejende fænomenologisk perspektiv (Berger, 2008). Nogle nærmere overvejelser af fænomenologiens forhold til praksis følger i et senere afsnit. Ønsket var at opnå viden om, hvordan, hvornår og hvorfor musik giver og skaber mening for informanterne i deres daglige liv. Ved hjælp af dialogisk, undersøgende og udforskende metodik, var det ambitionen at lade mennesker selv komme til orde, hvilket ofte gav indblik i komplekse og flertydige konstruktioner af identitet og relationer:

*[...] altså man kommer i sådan måske i sådan en... stemning... når man hører 2pac.<sup>3</sup> Man føler sig også lidt smart, ikke? Nogen gange. Men jeg tror også det kommer meget an på, hvem man er sammen med, ikke? Fordi at, med mine... danske veninder, altså Camilla og Louise, jo Louise... Men med mange af de danske veninder, der hører jeg jo ikke 2pac... altså det er jo helt vildt mærkeligt, hvorfor skulle vi lytte til ham?*  
*Nadia, København/Irak (Gruppeinterview, september 2013)*

Det fremgår af det korte uddrag, at den givne kontekst, for eksempel hvilke veninder der er til stede, fremmer eller begrænser bestemte typer af musik. Nadias bemærkning er på mange måder eksemplarisk for de historier om musik, afhandlingen bygger på. Meget er til forhandling i en beretning som ovenstående, også hvem der i en given sammenhæng får betegnelsen dansk – og implicit hvem der så ikke gør. Den talende unge kvinde er selv født og opvokset i København, men det forhindrer hende ikke i at kategorisere på baggrund af etniske markører, og dermed positionere sig selv som etnisk Anden. Man kunne forstå hendes fortælling sådan, at 2pacs musik i høj grad er en medvirkende faktor i denne proces. At høre denne rapmusik er en måde at ”gøre” sig selv på, det er ikke blot en afspejling af eksisterende identitet eller selvopfattelse(r). 2pacs musik er med til at skabe nogle bestemte relationer i

---

<sup>3</sup> Rapperen 2pac (1971-1996), også kendt som Tupac Shakur spiller en gennemgående rolle i denne afhandling, idet mange informanter refererer til ham som en særligt vigtig musikalsk figur for unge med indvandrerbaggrund. Derfor præsenteres han her. 2pac kan betegnes som eksponent for en på en gang hårdkogt og socialt bevidst rapstil, som senere blev kendt som ”gangstarap”. Han blev skudt i et aldrig opklaret personligt opgør. 2pacs plader sælger stadig.

bestemte situationer. Man kan komme til at føle sig smart for eksempel, men kun under nogle omstændigheder. I nogle andre situationer er 2pac ikke passende – eller ligefrem ”mærkelig”, med Nadias egne ord.

Bemærkningen peger på nogle af afhandlingens vigtigste teoretiske angrebsvinkler: Musik kan bruges bevidst som middel til selvregulering, til at føle på en bestemt måde for eksempel, men også til at handle på bestemte måder (DeNora, 1999). Nadia kan for eksempel føle sig lidt smart eller cool ved at lytte til den afdøde gangsterrapper 2pac. Samtidig viser bemærkningen, at musikbrug i høj grad omhandler etableringen og forhandlingen af sociale relationer (Small, 1998). 2pac trækker nogle sociale og etniske grænser (som åbenbart ikke gælder Louise, hvilket blot understreger kompleksiteten).

Selve processen med at få unge fra forskellige miljøer i tale er en del af afhandlingens empiri. Det var nødvendigt at variere den metodiske tilgang kontinuerligt i tilpasning til forskellige steder og forskellige mennesker. Det var i sig selv signifikant, at nogle unge kunne træffes i nogle situationer og ikke i andre. For eksempel var deltagende observation ikke umiddelbart en mulighed blandt kvinder, mens mandlige rappere og rapfans gerne lukkede en forsker ind i nogle fællesskaber.

Ved hjælp af personlige kontakter blev det muligt at foretage feltarbejdet på en måde, så ønsket om variation i informanternes baggrund blev til virkelighed fra begyndelsen. I den proces førte kontakter til nye kontakter, så der efterhånden opstod 3 hovedspor ind i nogle muslimske livsverdener i Danmark. Denne besnærende tredeling er ikke problemfri, men den muliggør en sammenhængende og meningsfuld fremstilling af feltarbejdet og dets resultater. Man kan sige at der blev udført 3 mindre feltarbejder samtidig: Et blandt unge med direkte religiøst betonet musikforståelse, et blandt unge fra socioøkonomisk udfordrede områder og et blandt unge fra middelklassen.

Det første hovedspor førte til unge kvinder med erklæret religiøs forståelse af musik. Kvinder fra muslimske grupper i vesten bliver sjældent hørt og set på egne vilkår. Når de fremstilles i medierne, er det ofte som tavse ofre, eventuelt i dobbelt forstand, som objekter, der er ufri både hjemme og ude, og som ikke kan tale ud fra deres kulturelle eller religiøse baggrunde uden at blive opfattet som undertrykte. (Kalra, Kaur & Hutnyk, 2005, 55). Man kan sige at unge mænd fylder meget i offentlig diskurs, på grund af deres tilknytning til sikkerheds- og farlighedsdiskurser. Derfor opsøgte jeg bevidst og aktivt unge kvinder til denne undersøgelse, med det ønske at give dem deres egne stemmer. En organisation for kvindelige musikere formidlede kontakt til en gruppe unge kvinder med shiamuslimsk baggrund. Disse kvinder er ikke selv udøvende musikere, men de var meget interesserede i at diskutere musik og islam. Mødet med kvinderne førte til andre kontakter blandt især shiamuslimer i Københavnsområdet. Dermed blev der mulighed for at overvære og drøfte nogle islamiske ritualer, hvori musik spiller en rolle. Løbende personlig og virtuel kontakt til informanterne fra denne gruppe gav mulighed for en vis grad af feedback og dialogisk skrivning (Feld, 1987). Et længere afsnit, som beskriver musikken ved et shiamuslimsk ritual, er for eksempel blevet til i samarbejde med en ung mand, Malik, der var til stede ved ritualen.

Afhandlingens udgangspunkt var at undersøge musiklivet blandt netop unge mennesker, dels for at foretage en pragmatisk afgrænsning og dels fordi der i forvejen findes en del litteratur

om musik og ungdomskultur. Langt de fleste informanter er således unge under 25, men netop ønsket om at møde kvinder medførte, at jeg måtte acceptere et lidt bredere spænd i alder, end afhandlingens titel umiddelbart peger på. Det var ikke muligt at opnå kontakt til helt unge kvinder i større omfang.

I de samtaler og situationer hvor musik og religiøs praksis er til stede samtidig, mødte jeg ofte det synspunkt, at islam har et særligt kompliceret syn på musik. Et syn, som nogle kilder og informanter endda udlægger som et generelt forbud. Dette synspunkt har baggrund i nogle teologiske diskussioner, som går helt tilbage til profeten Muhammed. Afhandlingen opridser disse diskussioner i et separat afsnit. Det er tanken, at en forståelse for nogle af de historiske og teologiske forhold skal nuancere og perspektivere, nærmere end årsagsforklare, musiklivet blandt unge muslimer i Danmark.

Et af de mest interessante resultater af de historiske forhold er, at selve begrebet *musik* blandt nogle af denne afhandlings informanter er til diskussion, hvilket også viser sig i deres daglige terminologi. I mange tilfælde beror informanternes musikalske praksis nemlig på en kontekstbestemt definition af musik, som ofte er forskellig fra den, vestlig musikvidenskab normalt anvender.

Blandt unge med specifikt religiøs tilgang til musik blev samtalen den foretrukne arbejdsform, oftest i form af semi-strukturerede interviews og gruppeinterviews. Igennem disse samtaler opnåede jeg en vis indsigt i nogle af de muligheder og begrænsninger, der karakteriserer informanternes musikalske praksisser. Det blev som sagt klart at selve diskussionen af, hvad musik er og ikke er, kan være en central del af denne praksis.

Afhandlingens andet hovedspor førte til mindre privilegerede boligområder i København og Provinsbyen. Her undersøgte jeg musiklivet hos unge, fortrinsvis mænd, som, ud over deres muslimske familiebaggrund, har det til fælles, at de har deres hverdag i socialt udfordrede byområder. I praksis har jeg typisk mødt disse informanter i nogle institutionelle rammer, som i sig selv bærer præg af dette forhold; især i en bestemt ungdomsklub med socialpædagogisk og kriminalpræventivt sigte.

*"Der er mange indvandrerdrengene, der laver musik, ikke?. Men jeg er en af de få, der ikke kun laver hiphop".*

*Zahid, Provinsbyen (interview, august 2013)*

Den unge mand, der taler her, er en af afhandlingens hovedfigurer. Som rapper og som nøgleinformant blandt unge i en ungdomsklub blev han en vej ind i felten. Også hans udsagn peger på en stor grad af bevidsthed om koblingen imellem indvandrerbaggrund og musik.

I ungdomsklubber mange steder i Danmark oprettes små projektstudier af de tilknyttede voksne, ud fra det bagvedliggende rationale, at rapmusik kan gøre noget for de unge, sprogligt, socialt eller på anden vis. Lokale forskelle til trods er der ofte tale om nogenlunde samme udgangspunkt: Argumentet er, at rapmusik kan hjælpe underklassens ungdom, hvilket ofte er det samme som at sige, at rap er særligt effektivt til at forhandle fremmedhed og marginalisering. Som allerede antydnet er klasse, etnicitet og religion ofte forbundne. I tilfældet rapmusik er køn også en i øjefaldende faktor.

I den brede offentlige pædagogiske diskurs, som i debatter om folkeskolen, kan man finde synspunkter som implicerer et særligt forhold til genren rap blandt de, der ofte kaldes nydanske unge (mænd). Et eksempel er fra Politiken 2013 hvori rapperen Young foreslår, at rapmusik bliver brugt på linje med danske litterære klassikere i danskundervisning med argumentet og overskriften ”Rap er underklassens poesi”<sup>4</sup>. Men rap er ofte at forstå som kulturelt perifær. Genren tages ikke altid med i de kulturelle regnskaber. Da Yahya Hassans digtsamling udkom i 2013 (Hassan, 2013), var der mindst en som glædede sig over, at der (først) nu endelig var nogen, der brugte perkerdansk i poesi:

Det er lige noget for litteraturlektoren, som i årevis har gået og sukket efter,  
at nogen udvandt poetisk potentiale af perkerdansk.

(Lilian Munk Rösing, Politikken, 13. oktober 2013)

Den udmelding er interessant, fordi den indirekte viser, at rapmusik ikke normalt regnes med under digtning eller poesi. Mange danske rappere har brugt særlige sproglige virkemidler med klar henvisning til en baggrund som fremmed i Danmark, perkerdansk med andre ord, længe inden Hassan udkom. Dette såkaldte perkerdansk, som i denne afhandling betegnes multietnolekt, har i det følgende direkte relation til musik og musikforbrug på flere niveauer.

En opfattelse af rapmusik som mindre færdighedskrævende og teknologisk mere simpel musikform, end for eksempel rock, er tilsyneladende en del af rationalet bag rappens særlige status i sociale projekter. I afhandlingen undersøges nogle konsekvenser af dette blandt unge fra underprivilegerede områder.

Der opstod i feltarbejdet en dialog med klubbrugere og personale om brugen af rapmusik som social teknologi, ikke mindst fordi det personale, der er en vigtig del af dagligdagen i klubberne, udtrykte markante meninger om musikkens muligheder for at udvirke forandring i disse klubbrugeres liv. Nogle gange blev der også givet udtryk for, at sådanne institutioner har pligt til at begrænse og regulere, eller direkte censurere, brugerne musikalsk for deres egen skyld. Dermed blev det en ambition at undersøge, hvordan de unge mænd i sådanne institutionelle rammer selv fortolkede forholdet imellem deres personlige liv, den konkrete genre og de omgivende magtforhold.

Mange af de unge mænd i klubberne var selv rappere, og nogle havde været igennem coachingforløb med henblik på at lære at skrive og rappe egne rim. Til gengæld vidste de ikke meget om musikhåndværk. Det viste sig, at min egen musikfaglige baggrund dermed gav nogle informanter (og institutionen) mulighed for at kapitalisere musikalsk på min tilstedeværelse, hvormed deltagende observation efterhånden blev en vigtig arbejdsform. Denne aktive deltagelse i musikproduktion medførte en generel legitimitet, som en person med min alder og øvrige baggrund antageligt normalt ikke ville have i sådanne rammer. Arbejdsmetoden og den medfølgende legitimitet gav i tilgift mulighed for en grad af intimitet og venskab med nogle informanter, som jeg ikke oplevede andre steder. Især en af informanterne, en ung mand med palæstinensisk baggrund, kom jeg til at følge tæt. Han blev en såkaldt nøgleinformant. Igennem

---

<sup>4</sup> Politikken, 17. februar februar 2013

mere end 2 1/2 år producerede vi musik sammen, og jeg fulgte med i nogle af hans forskellige forsøg på at bruge musik som middel til at komme ud af en uheldig fortid og nogle socioøkonomiske begrænsninger. Desuden gav bekendtskabet mulighed for at møde og tale med en række andre unge om deres musikliv. Disse samtaler og interviews kom hovedsageligt til at handle om rapmusik som en resurse i individuel og social forstand. De unge mænd havde deres egne grunde til at høre rapmusik. Meget ofte forbandt de eksplisit musik og klasse, samtidig med at deres personlige historier blev bragt i spil som forklaring:

*Ja, teksterne dem synes jeg jo lyder rigtig fedt, øh.... Måden de gør det på, men jeg tror, fordi at øh, jeg er jo opvokset et sted med, hvad skal man sige... et ghettoområde, socialt belastet område, øhm – og det er de [danske rapkunstnere] også, så man kan ligesom relatere lidt til deres tekster. Og derfor får man bare lyst til at høre det.  
Massod, Provinsbyen (gruppeinterview, februar 2013)*

Der var ingen underliggende systematik i den forberedende kontakt til ungdomsklubber. Kontakten bestod blot i nogle indledende e-mails og telefonopkald til ledelsen på steder, hvor der fandtes unge med muslimsk baggrund. Adgangen til de unge i institutioner var dermed i første instans arrangeret og godkendt af nogle af de voksne, som er en del af de unges institutionelle hverdag. Disse voksne må ses som repræsentanter for nogle magtstrukturer, som opstillede både sagte og usagte forventninger og krav til de unge. Somme tider var interessekonflikter og manifestationer af denne magt en del af hverdagen i felten. Det giver nogle særlige metodiske problemer, men også mulighed for vigtige indsigter. Konflikter og interessesammenstød i feltarbejdet behøver altså ikke at blive afskrevet som irrelevant støj eller udtryk for dårligt udført feltarbejde. De kan i sig selv være datagenererende og åbne for nye perspektiver, når de bliver genstand for refleksion (Jensen, 2007, 15, Thuesen, Tanggaard & Vitus Andersen, 2014).

Afhandlingens tredje hovedspor tog udgangspunkt i steder, hvor middelklassediskurser manifesterer sig i musikalsk praksis. Her var der stor variation, idet jeg mødte informanter af begge køn, fra flere forskellige geografiske områder og i forskellige personlige (livs-) situationer. Geografisk og personligt kommer disse informanter fra områder og familier, som er kendetegnet ved socioøkonomisk stabilitet. Dette felt var relativt let at få adgang til, idet de miljøer, hvori middelklasseungdom træffes, i ret bogstavelig forstand ligger tæt på mine egne daglige miljøer. En stor del af mit feltarbejde blandt sådanne unge har (også) fundet sted i delvist institutionaliserede rammer, det vil sige på skoler/gymnasier. Også der var der voksne, som, på baggrund af deres professionelle relationer til de unge, har holdninger til deres brug af musik. I en vis forstand er der her gjort en empirisk dyd af nødvendighed, fordi adgangen til de unge også i dette tilfælde har været faciliteret af voksne gatekeepere, i skikkelse af personer med formel magt til at påvirke feltarbejdet (Bernard, 2011, 268). Disse gatekeepere have ofte synspunkter, som blev en del af feltarbejdets baggrund og data.

Blandt unge på et gymnasium blev der mulighed for at arrangere en slags debatmøde i en klasse, en debat, hvor de unges egne valg omkring musik blev gjort til genstand for 2 timers gruppediskussion, foruden nogle efterfølgende mere personlige samtaler. I dette arbejde opstod

mange situationer, hvor de unge informanter bevidst og humoristisk forholdt sig til fordomme og stereotyper. Blandt disse gymnasieelever viste der sig også nogle af de mere problematiske aspekter af livet som ung med muslimsk baggrund, primært manifesteret ved deres modvilje mod at blive placeret som generelt unormale eller anderledes.

Det fremgår at de forskellige hovedspor medførte forskellig metodik. Men et element har i videst muligt omfang været gennemgående: At inddrage musik i mødet med informanterne. Af mange forskellige årsager tager den anvendte metodik i feltarbejdet ofte form af samtaler og interviews. Det var en ret systematisk gennemført tilgang at opfordre informanterne til at eksemplificere deres musikliv ved hjælp af konkrete spor fra musiktjenester såsom Spotify og Youtube. I de fleste interviews indgik således en del musik. Som det vil fremgå, er det imidlertid problematisk at se denne musik som blot eksempler på en praksis, der hovedsageligt ”er” uden for interviewet. Den afspillede musik blev i mange tilfælde en vigtig del af selve samtalen, hvilket er signifikant i sig selv. Sådanne situationer kan sige noget om, hvad musik kan bruges til i sociale strukturer, ikke mindst når et interview anses som en sådan.

Historisk betragtet kan man se det forhold, at denne interviewform overhovedet lader sig gennemføre, som en manifestation af en gradvis digital demokratisering af adgangen til musik. For blot få år siden ville det ikke have været muligt for en 18-årig fra en betonblok at downloade og afspille stort set ethvert ønsket nummer med sekunders varsel. Afhandlingens metodik kan i sig selv ses som muliggjort af en teknologisk udvikling, som opløser grænserne imellem producent og forbruger (Herrera & Bayat, 2010, 10).

En beslægtet måde hvorpå afhandlingen inddrager konkret musik er i dens (begrænsede) brug af digitale sociale medier. En hel del informanter bruger Facebook og lignende til at dele musik og kommentarer om musik, handlinger, der her ses som en del af deres musikalske praksis. Man kan sige at sociale medier tilbyder nye muligheder for at indtage positioner og markere identitet via musik. I en vis udstrækning bruges data fra sociale medier derfor som supplement til feltarbejdets samtaler.

I en kortere periode medførte nogle magtforskydninger og problemer i felten, at den deltagende observation tog form af virtuelt samarbejde om musikproduktion, hvilket medførte nogle interessante perspektiver på metode.

Det er ambitionen, at denne afhandling skal bidrage til den faglige tradition, som beskæftiger sig med musikkens rolle i hverdagslivet blandt mennesker, som ikke er udvalgt på baggrund af deres musikfaglige viden eller uddannelse. Ved at anskue musik som noget mennesker bruger til bestemte formål i deres daglige håndtering af situationer, udfordringer og problemer vendes blikket mod musik som det, der bidrager til meningsskabelse hos og blandt individer – ikke som noget, der har eller ejer mening uafhængigt af denne meningsskabelse. Som det vil fremgå, er det ikke det samme som at sige, at det er ligegyldigt, hvordan den pågældende musik lyder eller er opstået, tværtimod.

Uanset at denne afhandling beskæftiger sig med hverdagens musik blandt hverdagens mennesker, er den latent i berøring med det, man kan kalde forskningsmæssige højintensitetszoner (Staunæs & Kofoed, 2014), på grund af disse menneskers relation til nogle

politiske forhold. Dette medfører nogle særlige etiske udfordringer og dermed også nogle metodiske komplikationer. En af de mere uventede komplikationer var den tillidsfuldhed samtaler om musik afstedkom i felten, specielt i Provinsbyen, hvor meget personlige historier blev fortalt med rapmusik som en slags selvbiografisk medie. En ung mand fortalte om sine egne problemer med autoriteter, på baggrund af en sang, som mindede ham om en uheldig fortid og en dom for en lovovertrædelse. En anden fortalte om det hårde kvarter, Forstaden, på en aggressiv måde, som aktualiserer en gammel diskussion om musiks eventuelle kausale relation til vold. Mange unge fra underprivilegerede områder brugte musikken til på en gang at skabe positive historier om sammenhold og til at fremstille sig selv som marginale eller måske endda ”unormale”.

Under en samtale om forholdet imellem musik og islamisk etik fandt en informant anledning til at nævne et af sine store forbilleder inden for skrivekunsten. Det var Ayatollah Khomeini<sup>5</sup>, som i Vesten oftest forbindes med voldelig islamisme og det, George Bush i 2002 kaldte Ondskabens Akse. I Fadilahs verden er Khomeini digter. Hendes måde at præsentere ham på peger på en stor grad af ironisk distance til denne verdens konflikter:

*Fadilah: Imam Khomeini, undskyld jeg tager et meget, meget kontroversielt navn op. Du skal ikke lade dig skræmme... men han har faktisk skrevet en bog om det her. Han er fantastisk... det der... jeg ved godt det er meget svært at glemme alt det der Western Media... [Griner]. Altså i hele denne her bog han har skrevet... helvede bliver ikke nævnt en eneste gang!*  
*Fadilah, København/Irak (gruppeinterview, september 2013)*

Der var således tidspunkter, hvor kulturelle udgangspunkter var ret markant forskellige, og hvor det var underforstået, at samtaler og interviews foregik på baggrund af små og store konflikter. Det fremgår forhåbentlig også, at humor og ironisk distance var til stede, også når forskelle var på spil.

Givet afhandlingens overordnede emne, musik blandt unge med muslimsk baggrund, er den et blandt mange andre bidrag til forståelsen af livet som minoritet i Danmark, herunder diskussioner om integration. En definition på integration er nærmest ikke mulig, dertil bruges det alt for vilkårligt, og som del af meget forskellige politiske dagsordner. En af de vigtigste årsager til begrebets flertydighed er, at der ofte er forvirring om, hvorvidt der tales om integration som mål eller integration som proces (Pærregaard & Olwig, 2007). Som Pærregaard og Olwig formulerer det, er integration teoretisk betragtet en proces, som kontinuerligt foregår i og imellem *alle* individer og grupper i enhver social struktur. I den forstand handler integration om de konstant forekommende forhandlinger og positioneringer, der udgør al social dynamik. Dermed kan integration studeres uden at der nødvendigvis er tale om, at nogle fremmede skal integreres i en ny kulturel ramme. Integration er blot et ord for den allestedsnærværende forhandling af kultur og positioner, der kendetegner moderne samfund. I den forstand er dette i høj grad en afhandling om integration, idet det netop undersøges,

---

<sup>5</sup> Ruhollah Khomeini, AKA Ayatollah Khomeini, var magtfuldt religiøst overhoved i Iran fra revolutionen i 1979 til sin død 1989.

hvordan musik bruges i daglige sociale sammenhænge og dermed i menneskers daglige integration.

Den politiske virkelighed giver ordet integration en anden betydning, som sigter direkte til en bestemt gruppe fremmede i dansk kontekst. Dette gør ikke integration som proces mindre interessant, men det gør, at denne proces ofte skal forstås i en bestemt politisk kontekst, hvor det er klart, at det er nogle bestemte personer, som i særlig grad er anderledes, og derfor skal integreres, det vil sige:

Det er derfor vigtigt at undersøge, hvordan visse aspekter af en generel indsats for at skabe social sammenhængskraft, der forudsætter alles deltagelse, bliver markeret som 'integration' og gjort til et bevidst politisk projekt, der kun angår nogle få.  
(Pærregaard & Olwig, 2007, 10)

Denne proces kan tage flere former, hvilket igen afhænger af, hvilken opfattelse af integration som politisk mål, der ligger bag. I forestillinger om at en bestemt musikgenre er velegnet til integration af unge mænd i marginaliserede positioner, ligger til eksempel den opfattelse, at engagement i musik kan være kriminalitetsforebyggende. Dermed bliver integrationsprocessen, deltagelse i musik, underlagt en bestemt definition af endemålet – at holde unge mænd fra kriminalitet. I andre tilfælde har jeg mødt begrebet dekonstrueret humoristisk (Stæhr & Madsen, 2015, 70). ”Hey man, du ska’ husk’ at tale integreret!”, som det lød blandt nogle tyrkiske gymnasieelever. Der er også en historicitet i forståelsen af begrebet, med 11. september som et afgørende skel imellem integration artikuleret som gensidig social og kulturel tilpasning – og senere forestillinger om integration som et sikkerhedspolitisk redskab rettet imod repræsentanter for religiøs fundamentalisme.

Denne afhandling fokuserer på det relative og på det aktivt kulturelt konstruerede ved informanternes musikliv. Afhandlingen søger altså ikke efter at påvise eller undersøge nogen særegen muslimsk identitet eller kulturel essens, som noget der har eksistens i ontologisk forstand. Der søges efter svar (i flertal!) på spørgsmålet om, *hvordan* musik bruges i de livsverdener, jeg mødte blandt unge med muslimsk baggrund.

Da en række forhold gør, at muslimske unge omgives af diskurser om fremmedhed og andengørelse, mødes de ofte af særlige forventninger og spørgsmål til deres musikforbrug. Dette viser sig i afhandlingen, når den musik som bruges i integrationsprojekter ofte ligger inden for nogle ret snævre genremæssige rammer, eller når forældre henviser til et omdiskuteret islamisk musikforbud for at beskytte deres børn imod det, de opfatter som problematiske musikaktiviteter. Musik kan også være en del af en uproblematisk og positiv selvforståelse og identifikation, som når en dansk-pakistaner hører såkaldt Bollywoodmusik i hverdagen i København, eller når piger med tyrkisk baggrund danser til jamaicansk dancehall til en privat fødselsdag. En del af afhandlingens informanter udtrykker, at deres musikforbrug er del af en religiøs praksis, hvilket giver nogle andre perspektiver på musik i dagligdagen.

Afhandlingen undersøger, hvordan disse forhold og nogle involverede modsætninger og konflikter forhandles og håndteres i dagligdagens brug af musik. Igennem deltagelse, observation og samtaler udforskes personlig og social anvendelse af musik blandt en varieret gruppe af unge.



## 1.2 Problemformulering

The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do.

(Small, 1998, 8)

Afhandlingens hovedspor er en kvalitativ analyse af musikkens rolle i dagligdagen blandt nogle unge i Danmark, der har det til fælles, at de har muslimsk baggrund og at deres familier er kommet til Danmark indenfor 1- 3 generationer. De unges relation til islam rækker fra et erklæret personligt nært forhold til religionen og religiøs praksis, til en identitet som muslim, som overvejende er baseret på et gruppetilhørsforhold, og måske også på en oplevet modsætning til en majoritet. Denne variation er et vigtigt præmis for tilgangen, idet det er hensigten at studere de individuelle unges brug af musik, uden på forhånd at tilskrive religion en determinerende rolle. Af samme årsag har jeg bevidst opsøgt unge forskellige steder i samfundet.

I overordnet faglig forstand udspringer afhandlingen af en generel nysgerrighed over for menneskers daglige brug af musik i vestlige samfund. Det er ambitionen, at den kan yde et bidrag til dette faglige felt, ved at afsøge områder, hvor begreber som fremmedhed, andengørelse og religion kan have indflydelse på hverdagens musik - og omvendt. Endvidere er det håbet, at netop det at færdes blandt mennesker med nogle andre musikkulturelle forudsætninger end forskerens, kan medvirke til at give nye indsigter i musikkens rolle i samfundet i bredere forstand.

Baggrunden for afhandlingens emnevalg er som nævnt en undren over nogle forhold:

- Det relative fravær af unge med ikke-dansk baggrund i danske musikinstitutioner i bredeste forstand – og manglen på detaljerede og tilfredsstillende forklaringer på dette forhold
- Den udbredte opfattelse, at muslimsk ungdom og rap som musikalsk udtryksform hører sammen, som man ofte møder i politisk diskurs og i musik- og kulturliv generelt
- At forsimplede opfattelser af islam, også når det gælder musik, skygger for indsigt i livet som muslimsk ung i Danmark

Denne undren har givet sig udslag i de følgende to arbejdsspørgsmål:

Hvilke ydre og indre kræfter regulerer musikalsk praksis hos danske unge med muslimsk baggrund? Hvordan forhandles denne baggrund musikalsk i hverdagen?

Afhandlingen undersøger, hvordan musik i praksis bruges til at håndtere, diskutere og måske løse nogle af de problemer og konflikter, relationerne i en hverdag som medlem af en minoritetsgruppe kan medføre. De forventninger musikfagfolk og kulturinstitutioner har til muslimske unge, og disse forventningers manifestation i musikpolitik og musikpædagogisk praksis anses som en del af baggrunden for problemkomplekset. Derfor suppleres de primære data, som er de unges egne fortællinger om og med musik, med interviews med nogle af de voksne aktører, som sætter rammer for unges musikliv, for eksempel i ungdomsklubber, skoler og musikskoler.

Det er næppe nødvendigt at nævne, at debatter om fremmede, muslimer, indvandrere, flygtninge, etc. til tider har været endda meget intense i Danmark og i resten af den vestlige verden, for den sags skyld. Politik og politiske positioner vil uundgåeligt også influere på et arbejde som dette. Allerede terminologiske valg og fravalg (hvornår hedder det fx flygtning, indvandrer, fremmed, immigrant, sorthåret, muslim, nydansker eller ”perker”?) vil antyde visse virkelighedsopfattelser, som kan tolkes politisk eller i hvert fald normativt.

Undersøgelser blandt mennesker i en politiseret situation påkalder sig ekstra stor opmærksomhed omkring metode og epistemologi. Derfor vil metodevalg, valg af empirisk materiale og valgenes konsekvenser fylde en del som selvstændige emner i afhandlingen, både i enkeltstående afsnit og som løbende diskussion og refleksion. Det har især været vigtigt at forsøge at kompensere metodisk for de ulige magtforhold, jeg betragter som et grundvilkår for forskning, udført blandt for eksempel socialt udsatte unge i visse boligkvarterer, eller blandt andre grupper, som fremstilles som problematiske i offentlig diskurs.

Forhåbentlig vil erfaringerne med metode også have selvstændig værdi for eventuelle fremtidige forsøg på at forstå minoritetsvilkår igennem musik.

### 1.3 Baggrund og relevans

Terrorangrebene 11. september 2001 og de efterfølgende politiske reaktioner var begivenheder, som ændrede opfattelsen af indvandrere, flygtninge og andre fremmede (Holm Pedersen & Rytter, 2011, 12). Reaktionerne på 11. september indbefattede som bekendt øget politisk og mediemæssig fokus på radikal islam. Samtidig blev islam/muslim som daglige betegnelser udstrakt til at omfatte indvandrere, flygtninge og andre ikke-vestlige, fremmede generelt. I den proces blev sikkerhedsdiskurser efterhånden almindelige i omtalen af flertallet af ikke-radikale muslimer. Situationen er den, at

”[...]kategorien »indvandrer« (og andre indrejse-betegnelser) i dag er mere eller mindre synonym med islam og muslimer.” (Holm Pedersen & Rytter, 2011, 16)

- samtidig med at islam og muslimer er blevet begreber, som ikke kan adskilles fra sikkerhedspolitiske diskussioner.

Forestillingerne om islam som en farlig og monolitisk størrelse – og om muslimer som værende militante agenter for denne størrelses ekspansive tendenser – er i sagens natur ældre end 11. september 2001. De går tilbage til kolonitiden og endnu før. Men disse forestillinger spiller en rolle for den måde, hvorpå modsætninger imellem Vesten og Islam stilles op (Holm Pedersen & Rytter, 2011, 11). I medierne finder vi ofte skildringer af, hvordan fremmede, ofte underforstået muslimer, har individuelle og sociale problemer med at indgå i det danske samfund – eller komplementært historier, som betoner majoritetssamfundets mere eller mindre bevidste udelukkelse af de fremmede fra fællesskaber, såsom arbejdsmarkedet, kulturfællesskaber eller bestemte aktiviteter. Det er en del af denne afhandlings formål at undersøge nogle specifikt musikalske aspekter af disse forhold, som de viser sig i individers hverdag.

Jeg betragter islam som en baggrund for undersøgelsen, både teoretisk og metodisk, men ikke som den determinerende faktor for individers handlinger eller meninger. Derfor vil jeg

heller ikke forsøge at definere hverken islam eller muslim i generel eller almen gyldig forstand. Som Jonas Otterbeck udtrykker det, har religionsvidenskaben groft sagt opgivet sådanne definitioner (Otterbeck, 2010, 20). I den udstrækning informanterne *selv* udtrykker en direkte relation imellem religiøse opfattelser og deres musikalske livsverden, bliver teologiske synspunkter og deres kontekst relevante for undersøgelsen. Jeg vil derfor i afsnit 3.1 redegøre for hovedpunkterne i den verserende diskussion om islams komplicerede relation til musik, for at gøre informanternes praksis mere forståelig. Nogle af de musikalske praksisser, jeg har mødt, består i stor udstrækning af flersproget kommunikation *om* musik, hvorfor afsnit 3.1 også rummer en diskussion af nogle terminologiske og oversættelsesmæssige forhold.

### 1.3.1 Videnskabsteoretisk ståsted – kvalitativ vidensproduktion, objektivitet og sandhed

Afhandlingens grundlæggende udgangspunkt er fænomenologisk. Den første og vigtigste konsekvens af valget af fænomenologi som udgangspunkt er, at jeg prioriterer at *vise, forstå og fortolke* fremfor at *læse, årsagsforklare og vurdere*, for nu at sætte sagen dialektisk op. Der arbejdes ud fra den præmis, at de livsverdener mennesker hver for sig og sammen bebor, bliver til igennem individuelle og fælles fortolkninger af virkeligheden. Det er disse fortolkninger jeg ønsker at finde, undersøge og diskutere. Antropologisk viden er strengt taget et udtryk for en 2. ordens forståelse: Nemlig forskerens fortolkning af de studerede menneskers fortolkning af verden (Berger, 2008, 73, Hastrup, 2004, Kristiansen & Krogstrup, 2012, 58). Viden og fortolkning finder desuden sted i verden og påvirker denne. Ikke mindst af denne grund, er den viden jeg efterstræber principielt indlejret i en hermeneutisk cirkel, hvor svar på et spørgsmål fører til ny erkendelse og nye spørgsmål.

Ligeledes er det en konsekvens af fænomenologisk tilgang, at det oftest er det partikulære, det individuelle og subjektive, der er i fokus. Det forhold at kvalitative metoder overvejende genererer viden, som er af induktiv, specifik og ikke-generel karakter, kan (og skal) naturligvis bruges til en stående generel kritik af sandhedsværdien af den opnåede viden (Flyvbjerg, 2006). Men objektiv sandhed og realitet er ikke nødvendigvis det samme, og et menneskes fortolkning af verden vil kunne have reelle konsekvenser, selvom den eventuelt er ”forkert”.<sup>6</sup> Dette kan udtrykkes på mange måder. En af de kortere er det såkaldte ”Thomas’ Teorem”:

If men define situations as real, they are real in their consequences.  
(Thomas & Thomas, 1928, 1970, 572)

Det kendetegnende sigte med fænomenologiske studier af menneskelig adfærd er at tage disse individuelle tolkninger af verden alvorligt, som udtryk for rationalitet hos de pågældende mennesker i konkrete situationer (Berger, 2008, Tanggaard, Brinkmann & Jacobsen, 2010, 188).

Man kan se en dynamisk og dialektisk relation imellem individet og vedkommendes sociale/samfundsmæssige omgivelser. De påvirker hinanden og kan ikke adskilles analytisk,

---

<sup>6</sup> ”[...] en vigtig metodisk implikation af Thomas Teorem er, at empirisk ukorrekte opfattelser [hos de studerede mennesker] har reelle konsekvenser”, som Kristiansen og Krogstrup ((2012, 14)) formulerer det.

hvis målet er indsigt i, hvad mennesker gør. Praksisteoriens forståelse af forholdet imellem agens og struktur er således et præmis både for mit empiriske arbejde og de fremanalyserede sammenhænge. Hermed trækker jeg på sociologen Anthony Giddens' ide om forholdet imellem individ og samfund, nærmere bestemt den opløsning af modsætningen imellem makro- og mikroforståelser af samfund, han stod for, og som han kaldte struktureringsteori:

Menneskers handlinger og de omgivende sociale systemer er forbundne (Giddens, 1986, 19). Som jeg senere vil uddybe nærmere, er det strukturelle, forstået som de sociale og samfundsmæssige betingelser, mennesker lever under, altså ikke blot givne rammer eller fikserede *state of affairs*, som Giddens kalder det (Giddens, 1986, 14). De er grundlæggende at betragte som resultater af praksis. Komplementært er praksis til enhver tid noget, som finder sted i en struktur. Giddens opfattelse er senere blevet udbygget til det teoretiske kompleks, jeg herefter vil referere til som praksisteori (Berger, 2008).

Menneskelig handling i strukturer medfører konflikter og brud i hverdagen. Sådanne små og store brud vil til enhver tid være det, der kendetegner et analytisk interessant stykke af verden. Forskning uden en vis mængde brud siger ikke ret meget om det undersøgte (Brinkmann, 2014). Det er med sådanne øjne, afhandlingen betragter hverdagens små og store musikalske begivenheder. Afhandlingen forsøger at forstå og beskrive, hvad der *sker*:

Or to put it more simply, we can ask of the performance, any performance  
anywhere and at any time, *What's really going on here?*  
(Small, 1998, 10)

## 1.4 Afhandlingens teoretiske grundlag

Det har været en bevidst prioritering at bruge teoretisk litteratur fra almen forskning i menneskers musikbrug, forstået således at jeg ikke i større omfang bygger afhandlingen på teori om religiøs brug, eller religiøse opfattelser af, musik i generel forstand. Som DeNora udtrykker det, kan man godt belyse religiøs praksis ved praksisteoriens greb:

By contrast, all realms, even those normally sequestered as 'sacred' can be understood to be pragmatically crafted, to take shape expressly through the activities that generate faith and extraordinary experience.  
(DeNora, 2010, 162)

### 1.4.1 Musikalsk praksis med inspiration fra Christopher Small – musik som relation

*2pacs [rapperen Tupac Shakur] liv, der er mange af mine drenge, der kan relatere til det på den måde.*  
*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

Eftersom feltarbejdet har fundet sted i ret forskellige rammer og blandt forskellige mennesker, har der været brug for en forståelse af musikalsk praksis, som er rummelig nok til at kunne operationaliseres i sådanne uensartede sammenhænge. Samtidig er der, som det vil fremgå, den interessante udfordring, at en del af informanterne i deres egen selvopfattelse slet ikke bruger musik til hverdag. Frem for en forståelse af musik som en formidler og skaber af identitet, hvad der kunne være oplagt i en undersøgelse af individers musikforbrug (Ruud, 1997), er jeg endt med den beslægtede teoretiske forståelse af musik som formidler og skaber

af *relationer*. Dette er med kraftig inspiration fra Christopher Small og hans bog *Musicking. The Meanings of Performing and Listening* (Small, 1998). En bog, som drejer musikvidenskaben i retning af praksisorienteret forståelse af musikstruktur og musikkultur, i det omfang de to overhovedet kan adskilles (Kaargaard Nielsen & Krogh, 2014).

Musikalsk praksis i denne afhandling skal ses som alt det, mennesker *gør* med og via musik. Small introducerer den engelske neologisme *musicking*<sup>7</sup> for at kunne tale om musik som andet og mere end værker. Han ser *musicking* som en handling, som en aktivitet, der kan involvere både performer, lytter og selvfølgelig en eventuel komponist, foruden adskillige andre aktører, hvis man bruger begrebet i dets bredeste betydning:

[...] to pay attention **in any way** to a musical performance, including a recorded performance, even to Muzak in an elevator, **is to music**.  
(Small, 1998, 9) M. fh.

Ikke mindst ser Small musik som en relationel aktivitet, ofte en form for kommunikation, som foregår imellem alle de involverede mennesker i en given musikalsk sammenhæng – musik forstås som en social praksis.

The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies.  
(Small, 1998, 13)

Smalls syn på musik som noget, der får mening igennem menneskelig interaktion er ikke ny eller radikal set fra et musiketnologisk synspunkt (Rice, 2013). Der er tale om en længere tendens, som Small er en vigtig eksponent for. Alan Merriam beskrev for eksempel allerede i 1964 hvordan musik ikke kan opfattes som havende struktur uafhængigt af de sammenhænge, hvori den bruges (Merriam, 1964, 7). Man kan sige at Small blot drager konsekvensen af dette synspunkt ved at hævde, at *musicking* i princippet omfatter *alle* de aktiviteter, der omgiver tilblivelse, reproduktion og i det hele taget manifestation og brug af musikalske strukturer.

We begin to see a musical performance as an encounter between human beings that takes place through the medium of sounds organized in specific ways.  
(Small, 1998, 10)

Ordet *encounter*, som jeg her tillader mig at oversætte ”møde” er en nøgle til afhandlingens forståelse af musik. Disse møder kan være små og private eller store og formelle; sidstnævnte er tilfældet i Smalls gennemgående eksempel, den vesteuropæiske koncertinstitution. Dermed er det også sagt, at der er forskel på roller og positioner i de sociale strukturer, musik kan etablere. At se musik som sociale relationer indbyder dermed også til at forstå sociale hierarkier og magtforhold som noget, der kan formidles musikalsk.

Medieteknologien har som bekendt udviklet sig, så nye muligheder for at bruge musik sammen med andre er blevet tilgængelige for musikforbrugeren, i hvert fald i den vestlige

---

<sup>7</sup> Smalls ”*musicking*”, en verbalisering af ordet ”*music*”, oversættes af Krogh og Kaargard med ”*musikering*” (Kaargaard Nielsen & Krogh, 2014)

verden. I denne afhandling anses deling<sup>8</sup> og tilsvarende socialt forbrug af musik via fx smartphones og sociale medier, som omfattet af Smalls relationelle brug af musik. Small skrev *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* adskillige år før sådan teknologi blev almindeligt forekommende, men allerede han klargjorde, at teknologisk medieret personlig og social brug af musik, er aktiviteter, som kan begribes på egne vilkår, og ikke blot som et surrogat for levende musik.

The participants are in fact free to create their own sonic space, their own  
ambience, and thus their own ritual, centered on the recorded sounds, in a  
way that is not possible in the highly mediated space of the concert hall.  
(Small, 1998, 76) M. fh.

Med udgangspunkt i Small betragter denne afhandling musikalsk praksis som en rummelig kategori, som altså også omfatter lytning til optaget musik. Endvidere kan kommunikation *om* musik betragtes som en aktivitet, der kan omfattes af begrebet musicking og altså som en del af musikalsk praksis. Dette er med inspiration fra Bossius og Lilliestam (Bossius & Lilliestam, 2012, 12, 13) og deres undersøgelser af musik og dagligliv i Sverige. Musicking-begrebet tilbyder en teoretisk ramme for musiketnografisk arbejde, fordi bredden i begrebet og dets indbyggede fokus på relationer og på musikbrugerens aktive rolle, muliggør en diskussion af musikalsk praksis, på tværs af forskellige sociale strukturer. Som det vil fremgå, er nogle af informanterne selv musikproducenter, andre er meget kritisk indstillede over for musik generelt. Ved at bruge musicking-begrebet, især dets implicite opløsning af forskellen på musikbruger og musikproducent, kan afhandlingen rumme begge yderpunkter.

Set med etnografiske øjne giver relationel opfattelse af musik endvidere nogle muligheder for at diskutere relationen imellem forsker og informanter, som det udspiller sig i situationer, hvor musik er til stede. En stor del af feltarbejdet bestod i at lytte til musik sammen med informanterne enkeltvis eller i grupper, og dernæst tale om den. I disse situationer kan man argumentere for, at der opstår musikalsk formidlede relationer, både imellem forsker og informanter og imellem informanterne indbyrdes.

Denne opfattelse af musik knytter an til en mere generel teoretisk opfattelse af kommunikation som en proces, der fordrer en aktivitet hos *både* afsender og modtager. Som Small udtrykker det, er det modtageren, der aktivt konstruerer den kontekst, hvori meningen udledes. Dette er absolut ikke det samme som en total relativisme, hvor alt er til fri fortolkning. Modtageren skaber mening ud fra nogle dispositioner, som i princippet både stammer fra biologisk arv og vedkommendes tidligere oplevelser. Så hvilke relationer musik kan etablere er ikke nødvendigvis et frit valg for deltagerne, uanset at de opstår på baggrund af deres individuelt konstruerede kontekst:

The way in which the information is processed is affected both by the  
inherited dispositions and by the previous experience of the **knower**.  
(Small, 1998, 54) M. fh.

---

<sup>8</sup> Deling skal her *ikke* forstås som den juridisk tvivlsomme praksis *fildeling* à la Napster.

Det aktive og konstruerende forhold til musikalsk mening, som er et gennemgående tema hos Small, viser sig i detaljen ved at han typisk taler om ”deltager” frem for til eksempel ”lytter”. Brugen af ordet *knower* i ovenstående antyder ligeledes kraftigt, at også viden i sidste ende er noget, man *gør*.

Som nævnt kan opfattelsen af musik som relation ses som beslægtet med en opfattelse af musik, som betoner identitet og tilhørsforhold. Dette udtrykker Small sådan at de relationer, som musikken i en given situation etablerer, ofte vil have karakter af sammenhørighed og fælles identitet:

Those taking part in a musical performance are in effect saying—to themselves, to one another, and to anyone else who may be watching or listening— *This is who we are*.  
(1998, 43)

Men som han også pointerer, er der ikke nødvendigvis tale om stabile eller varige tilhørsfold. De deltagende i en given musikaktivitet kan uproblematisk ved en anden lejlighed deltage i en anden, som etablerer andre temporære, eller for den sags skyld imaginære, fællesskaber, (1998, 49). I medfør af samme dynamik, vil musikaktiviteter kunne fungere som ekskluderende, både i den forstand at deltagerne qua deres opfattelse af de etablerede relationer udelukker andre mennesker, men også i den forstand at musikfællesskaber udefra kan opleves som farlige eller ekskluderende (Small, 1998, 46,47).

Relationsbegrebet indebærer muligheden for at analysere og tænke i flere niveauer: Relationer kan nemlig også etableres imellem andre relationer, for det første. For det andet behøver de ikke at være virkelige, ud over den realitet deltagerne selv tilskriver dem:

The "who I am" is not as determinate as one might at first sight expect; in the context of the performance, who an individual is, is to a large extent who he or she chooses to be or imagines him or herself to be.  
(Small, 1998, 134)

Afhandlingen bruger relationsbegrebet til at undersøge, hvordan musik bruges i daglige relationer af unge mennesker med muslimsk baggrund. Hvilke relationer medvirker musik til at skabe og forhandle og hvordan? Hvilke musikalske valg træffes på denne baggrund? Hvornår er musik et værktøj til at forme relationer til sig selv? Med til dette hører også viden om, hvilke relationer, der er i spil, når musik bruges som en magtteknologi. Et eksempel på dette kunne være den udbredte tendens til at forbinde unge mænd med ikke-dansk baggrund med rapmusik – en tendens som fx viser sig i offentligt støttede rapprojekter med socialpædagogisk eller kriminalpræventivt sigte (Ringsager, 2015).

#### **1.4.2 Foucaults teknologier – en indledende præsentation**

Det følgende er en redegørelse for Foucaults teknologibegreb. Især begrebet Selvets teknologi og dets relation til musikalsk praksis er et omdrejningspunkt i denne afhandling. Hensigten med at bruge Foucaults teknologibegreber er at åbne for en forståelse af personlig musikalsk praksis, som supplerer Smalls *Musicking*. Musik kan betragtes som en teknologi, der kan transformere menneskers relationer til sig selv – en Selvets teknologi. Rent sprogligt betragtet er musik og teknologi nært beslægtede:

MUSIC: Origin Middle English: from Old French *musique*, via Latin from Greek *mousikē* (*tekhnē*) '(art) of the Muses', from *mousa* 'muse' (Oxford Thesaurus of English, april 2013)

Som det ses ovenfor, er ordet *teknologi* historisk set, via det græske ord *tekhnē* ganske tæt knyttet til musik. Man kunne godt kalde musik for musernes teknologi på dansk. *Tekhnē* er i sin oprindelige betydning ligeligt tæt på ordene kunst og håndværk. Endvidere betegner det græske ord *tekhnē* i sin oprindelige sammenhæng i ligeså højgrad den *aktivitet* og den *viden*, der er involveret i frembringelsen af artefakter, som disse artefakter selv. Musik er altså ligeså meget det, muserne *ved* og det de *gør*, som resultatet. Ordet musik<sup>9</sup>, vil jeg hævde, er altså i historisk forstand knyttet til teknologi-begrebet, på en måde, så det både betegner et resultat og en aktivitet. Dette forhold, at teknologi (også) er en viden og en aktivitet, er måske mindre fremtrædende i den nutidige brug af ordet, hvor betydningen ofte knytter sig til fysiske resultater af processer (fx højteknologi).

Heidegger diskuterer begrebet ud fra det græske *tekhnē* i bogen *The Question Concerning Technology* (Heidegger, 1977), hvor det pointeres at nok er teknologi et middel til at nå et mål, men det er i ligeså høj grad en *aktivitet* og en *måde* at omgås virkeligheden på, og i sidste instans en måde at kende og bruge sandheden på:

Technology is therefore no mere means. Technology is a way of revealing.  
If we give heed to this, then another whole realm for the essence of  
technology will open itself up to us. It is the realm of revealing, i.e., of truth  
(Heidegger, 1977, 5)

Heideggers ærinde var i *The Question Concerning Technology* især at problematisere menneskets forhold til teknologi, i den mere dagligdags (fysiske, mekaniske) forståelse af ordet. Men hans insisteren på at fokusere på aktiviteter og viden som vigtige elementer af teknologi – og ikke blot på teknologi som middel til at nå et mål – åbner for den opfattelse af teknologi, som kendetegner Foucaults tænkning, og som er min inspiration til at se musik på en bestemt måde. Det afgørende er, at teknologi er meget andet end blot værktøjer til fysisk manipulation af verden.

Her vil jeg gerne tydeliggøre, at Foucaults teknologibegreb omfatter 4 typer, som ikke kan adskilles totalt fra hinanden: Foucault isolerer således: 1) produktionsteknologi, som det der muliggør manipulation af fysiske ting, 2) tegn- og symbolteknologi, som det vi kan bruge til sprog og kommunikation, 3) magtteknologi, som kan bruges til at underordne eller objektivisere subjekter, og endelig 4) selvets teknologier. Men han fremhæver som sagt, at de sjældent opererer isoleret fra hinanden (Foucault, Martin, Gutman & Hutton, 1988, 18).

Foucaults brug af teknologibegrebet hænger tæt sammen med hans opfattelse af magt og magtrelationer, sådan at forstå at givne magtforhold altid vil involvere nogle teknologier, som menneskerne i den pågældende relation kender og bruger. I denne afhandlings kontekst er det mest interessante ved Foucaults teknologioptagelse det skred, der sker, når man flytter fokus

---

<sup>9</sup> I denne etymologiske kobling ser jeg med overlæg bort fra det græske (natur-)videnskabelige studium af musik/lyd som matematisk orden og fysisk fænomen, som Pythagoras var eksponent for.



væk fra magt og dominans i større sociale og politiske rammer og over til de individuelle og personlige valg, mennesker træffer med og via teknologier. Mennesket bruger teknologier på sig selv:

I am more and more interested in the interaction between oneself and others and in the technologies of individual domination, the history of how an **individual acts upon himself**, in the technology of self.  
(Foucault, Martin, Gutman & Hutton, 1988, 18) M. fh.

Musik har denne karakter af at være en teknologi, der kan bruges til at skabe eller ændre forhold i mennesker. Begrebet Selvets teknologi kan bruges i forskellige kulturelle sammenhænge, og på tværs af køn og andre forskelle: Min anvendelse af begrebet er således både inspireret af Tia DeNoras arbejde i sekulære rammer blandt hverdagens musikforbrugende kvinder i den vestlige verden (DeNora, 1999), så vel som Charles Hirschkind's studier af brugen af kassettebånd med islamisk indhold blandt mænd i Cairo, Egypten (Hirschkind, 2006). Arbejdet med at konstruere sig (sit) selv med musik efter bestemte ønsker om at opnå en bestemt tilstand kan iagttages både i religiøse og sekulære sammenhænge.

...technologies of the self, which permit individuals to effect by their own means or **with the help of others** a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection, or immortality  
(Foucault, Martin, Gutman & Hutton, 1988, 18) M. fh.

Det er vigtigt at lægge mærke til at Foucault, selv om han vil placere selvets teknologi i individets verden, pointerer at brugen af denne teknologi også kan være en social aktivitet. Endvidere knytter han begrebet til antikke ideer om, hvad et godt og etisk korrekt menneskeliv er, når han fremhæver, at man skal *kende* sig selv og tage ansvar for sig selv, for at bruge teknologien, hvori den end består, hensigtsmæssigt. Han gentager, at det er processen, aktiviteten og handlingen, der afgør om denne operation lykkes. Selvet som substans eller fikseret enhed er ikke det afgørende:

That is the principle activity of caring for yourself. The care of the self is the care of the activity and not the care of the soul-as-substance.  
(Foucault, Martin, Gutman & Hutton, 1988, 25)

Det er dette aktive, ikke-essentialistiske, princip, som Foucault fremhæver ved den klassiske (antikke) forståelse af selvet, der er centralt i denne afhandlings brug af begrebet.

DeNora pointerer det samme i sin redegørelse for hendes opfattelse af musik som selvets teknologi. Teknologien er en del af et *arbejde*, der løbende udføres, indadtil og udadtil. Den bruges refleksivt i subjektets daglige arbejde med at kende sig selv – og skabe sig selv (DeNora, 1999, 41).

I feltet imellem individer og deres handlen på sig selv, som Foucault kalder det, optræder nogle forestillinger og erfaringer om, hvad der virker og hvordan. Hos Foucault finder vi altså den dobbelte forståelse, at man skal kende både sig selv *og* den givne teknologi for at kunne anvende den til at transformere sit selv og herigennem opnå for eksempel renhed, lykke,

perfektion eller endda udødelighed, som han formulerer det ovenfor. I et senere afsnit om det shiitiske Āshūrā-ritual vil jeg vise, hvordan udødelighed kan komme på tale i musikalsk kontekst.

I denne afhandling bruges Selvets teknologi som en term til at begribe og diskutere personlige og eventuelt moralske og etiske aspekter af personligt musikforbrug. I Hirschkind's *Ethical Soundscape: Cassette Sermons and Islamic Counterpublics* anvendes denne forståelse af Selvets teknologi (2006, 9).

Flere af de mennesker, der optræder i afhandlingen, omtaler deres eget musikforbrug på måder, som gør Foucaults begreb til et supplement til den af Small inspirerede forståelse af musik som formidler af relationer. Eller rettere; musik kan transformere individers relationer til *sig selv*, hvormed musiks anvendelse som Selvets teknologi godt kan ses som indeholdt i Smalls brede begreb *musicking*.

Det er underforstået, at dette syn på menneskets ansvar for sig (sit) selv også indebærer fravalg i den forstand, at der må være selvregulering involveret, når man tager ansvaret for relationer til sig selv. "You have to be your own censor", som Foucault udtrykker det (Foucault, Martin, Gutman & Hutton, 1988, 38). Det er blandt afhandlingens præmisser, at en sådan "selvets censur" nødvendigvis også er en del af menneskers brug af teknologier, som for eksempel musik. Tia DeNora underforstår denne vinkel, når hun lader sine informanter fortælle om musik, de *ikke* ønsker at lytte til i givne situationer. I nogle situationer er musik så effektiv en teknologi at den skal bruges forsigtigt (DeNora, 1999, 36).

Det er ligeledes underforstået at Selvets teknologier, både hos Foucault og DeNora, ikke blot *gør* noget ved mennesker uafhængigt af andre forhold. Teknologier virker på mennesket, men præcis hvordan de virker, er afgjort af en lang række faktorer. Tia DeNora siger således om musik, som en teknologi til at regulere følelser, at den snarere end kausalt at skabe eller fremkalde en bestemt følelse, *tilbyder* ("afford") denne i et komplekst samspil med andre størrelser:

With regard to music, **affordances** for emotional experience emerge from the interactions between actors, materials (musical and other), and conventions of use.  
(DeNora, 2010, 165)

Hirschkind udtrykker noget lignende, når han understreger, at lytterens etisk/moralske udbytte af islamiske genrer, som for eksempel koranrecitation, er betinget af interaktion imellem lytter og materiale. At lytte er også at handle (Hirschkind, 2006, 34).

Det er allerede nævnt, at Foucault opererer med fire forskellige typer af teknologier. Ovenfor er det skitseret, hvorfor, især Selvets teknologi er relevant for denne afhandling. Jeg vil ikke komme nærmere ind på det, Foucault kalder hhv. produktionsteknologier og tegnteknologier, selvom musik antageligt kunne begribes meningsfuldt (også) igennem disse. Til gengæld spiller musik som magtteknologi en rolle i nogle af de møder med mennesker og musik, afhandlingens empiriske hovedkapitler består i. Uden at undergrave Foucaults egen opdeling, men netop i tråd med hans velkendte og meget brede forståelse af magt, som noget, der gennemsyrrer alle menneskelige forhold (Foucault, 1988, 92-94), kan man sige at selvets

teknologi i høj grad er en magtteknologi, fordi den giver subjekter magt til at ændre sig selv. Komplementært er magtteknologier også midler, som kan bruges til at påvirke andre mennesker. Når begrebet social teknologi bruges i afhandlingen skal det forstås som en form for magtteknologi.

#### 1.4.3 Fænomenologi og praksisteori i feltarbejde og analyse

Praksis og erfaring er sammenhængende størrelser. Praksis er ikke bare ”det man gør”, men også de sæt af erfaringer og rationaler, der ligger bag. Disse er igen formet af kultur, af fællesskaber. Som Berger udtrykker det, er erfaring og sansning (*perception*) udfaldet af en vekselvirkning imellem individuel agens og kultur:

Perception is a kind of social practice in the practice theory sense of the word. All perception (and, to make the link to ethnomusicology clearer, let us speak specifically of music perception in the acts of playing and listening) is something that people actively achieve and is at the same time deeply informed by culture. Indeed, it is one of the places, the key place, where meaning in music is made.  
(Berger, 2008, 69)

Dette synspunkt stemmer godt overens med Small, som jo netop påpeger, at betydningsdannelse finder sted igennem aktiv fortolkning, baseret på individuelle og kulturelle forudsætninger. Som det er nævnt, er lytterens aktive deltagelse i musikalsk meningsdannelse også en vigtig del af islamisk tradition, som Hirschkind opfatter sagen: At lytte er at handle.

Det er således afhandlingens afsæt, at musik kan undersøges og forstås som en af de teknologier mennesker aktivt bruger til at forme og skabe deres verden(er) med – som praksis. Med inspiration fra blandt andre Harris Berger, er udgangspunktet for at undersøge denne praksis fænomenologiens forsøg på at begribe verden, som den giver mening for mennesker i bestemte situationer. I dette ligger en forpligtelse til at forsøge at suspendere forskerens egne domme og vurderinger af sandhedsværdi og om, hvad der eksisterer. Menneskets livsverden *er* hendes/hans normalitet (Tinggaard, Brinkmann & Jacobsen, 2010, 198), og den må anses for virkelig, uafhængigt af, hvad forskeren mener.

Further, phenomenology’s emphasis on the agentive dimensions of practice allows a fieldworker to see research participants, not as merely enacting cultural scripts, but as actively constituting their experiences. And most important, understanding fieldwork itself as an attempt to partially share experience, the phenomenological ethnographer places her/himself on the same plane as the research participant, thus forwarding the dialogic agenda of the new ethnography.  
(Berger, 2008, 70)

Feltarbejderen ser sine informanter, som aktivt meningsskabende, via et ligeså aktivt forsøg på at have del i deres praksis og på at se verden, som de gør.

Dette forhold er måske særligt vigtigt, når der forskes i religion og religiøs praksis, hvor gudsbegreber, eskatologi og metafysik ofte har reel eksistens for informanterne. Som Mahmood udtrykker det i anden sammenhæng, er en epistemologi baseret på sekulær kritik

ikke den eneste mulige. Forskeren har en forpligtelse til at forsøge at forstå verden på andres præmisser, også hvis disse er kulturelt, religiøst eller politisk langt fra hendes egne (Mahmood, 2001, 209, 225, Mahmood, 2013).

For at kunne afdække og diskutere forbindelsen imellem informanternes musikvalg og de omgivende sociale strukturer, trækker jeg som tidligere nævnt på Giddens struktureringsmodel. Det medfører en bestemt opfattelse af relationen imellem individ og omgivende sociale systemer. Menneskers handlinger er det, der reproducerer og eventuelt ændrer strukturelle forhold. Harris Berger udtrykker det således i sin sammentænkning af fænomenologi og praksisteori i musiketnografisk kontekst:

Structure is constituted by agency, agency is informed by structure, and the dialectic of the two is the mechanism by which social life is reproduced and transformed.

(Berger, 2008, 67)

Styrken ved praksisteori er, at den betragter agens og struktur som forbundne og gensidigt bestemmende størrelser. Det muliggør en tilgang, hvor 1) menneskers musikforbrug hverken er determineret eller uafhængigt af strukturelle forhold og 2) De strukturelle forhold ikke betragtes som fikserede udgangsbetingelser, men som dynamiske størrelser, som aktører kan påvirke og skabe igennem social praksis (Lull, 2000, loc 347).

Praksis virker ikke altid transformerende på omgivende strukturer. Den kan i høj grad også være reproducerende. Praksisteori åbner for analyse af begge yderpunkter. Andre domæner end de musikalske indgår i dialektisk samspil med musikken. I yderste konsekvens hele individets liv. Praksisteori indebærer, at individets agens finder sted i dialog med strukturelle omstændigheder såsom race, seksualitet, økonomi og politik (Berger, 2008).

#### **1.4.4 Multi-sited ethnography – det tematisk definerede feltarbejde**

Empirically following the thread of cultural process itself impels the move toward multi-sited ethnography.

(Marcus, 1995, 97)

Det overordnede metodiske valg – at udføre feltarbejde flere steder – har haft betydning for den opnåede viden på flere måder, ikke mindst fordi de forskelligartede steder, jeg har besøgt, har tilbudt relativt forskellige rammer for feltarbejdets praktiske udførelse. Afhandlingens analytiske objekt kan beskrives som musikkens rolle i de små og store relationer, informanterne indgår i. Undersøgelsens empiriske objekt udgøres af konkrete musikaktiviteter, herunder kommunikation om, og via, musik. Jeg er dermed endt i en undersøgelse, som principielt bliver mobil og flerstedet, i og med, at den primært er tematisk, frem for geografisk defineret. Som Marcus siger om det kendetegnende ved flerstedet etnografi:

This mode defines for itself an object of study that cannot be accounted for ethnographically by remaining focused on a single site of intensive investigation.

(Marcus, 1995, 96)

Teoretisk betragtet er afhandlingens indfaldsvinkel en variant af den tilgang, George Marcus kalder ”follow the metaphor”. Dette medfører en metode, hvor en ide, et kulturelt fænomen eller en forestilling følges og undersøges etnografisk, som den viser sig i forskellige rammer (Marcus, 1995, 106). At følge et konstrueret objekt igennem et konstrueret sæt af steder, er i sig selv en metafor for den proces, forskeren gennemgår ved at bevæge sig i verden. De pågældende steder kan som antydning både være decideret geografisk/fysisk afgrænsede lokationer, men kan også forstås som konceptuelt eller tematisk definerede (Falzon, 2009).

Den metafor, afhandlingen følger, kan beskrives som musik som formidler og skaber af relationer. Feltarbejdet har bestået i at følge denne metafor igennem nogle steder og rammer (mere eller mindre virtuelle), hvor unge med muslimsk baggrund kunne træffes, og hvor musik var til stede. Undersøgelsen er også præget af den synsvinkel, Marcus benævner ”follow the conflict” (Marcus, 1995, 110), i og med, at en række forhold gør, at unge med muslimsk baggrund ofte knyttes til nogle forestillinger om konflikter og risici. Sådanne konflikter, og deres eventuelle løsninger, er en del af virkeligheden hos mange af de mennesker, jeg har talt med. Konfliktaspekter er dermed en del af undersøgelsen, og vil blive behandlet løbende.

På baggrund af feltarbejdet har jeg konstrueret tre forskellige overordnede tendenser i måden informanterne omtaler og bruger musik på. Disse tendenser er blevet til afhandlingens 3 hovedkapitler. De er hver især kendetegnet ved at diskurser om islam og muslimer er til stede, men netop også ved at musik forstås og anvendes på forskellig vis. Den valgte tredeling af afhandlingens empiri skal opfattes som en retrospektiv og analytisk ordning af et empirisk materiale, som er fremkommet igennem 3 års arbejde med individer, grupper og institutioner. Man kan også sige, at den tredelte tilgang danner en metodisk og epistemologisk triangulering af afhandlingens analytiske objekt (Karpatschhof, 2010, Kristiansen & Krogstrup, 2012, 217, Maxwell, 2004, 258). Ved at undersøge og beskrive musikforbruget blandt unge med muslimsk baggrund fra flere udgangspunkter skulle der gerne opstå et større samlet perspektiv.

## 1.5 Andre studier i individers brug af musik

Nogle bøger har været til særlig inspiration, enten på grund af deres emne eller deres metodiske eller analytiske tilgang. Afhandlingen involverer en større mængde litteratur, som citeres løbende. Men jeg vil gerne fremhæve nogle enkeltarbejder allerede her.

Eva Focks *Mon Farven Har en Anden lyd?* (Fock, 2000) er et eksempel på dansk musiketnografisk forskning, som i sin tilgang og ambition ligner denne afhandling meget. I bogen undersøges nogle sider af musiklivet blandt danskere med indvandrerbaggrund. Bogen er derfor citeret og anvendt en del i det følgende. Fock benytter sig af flerstedet metodik, i form af både interviews, rejsende etnografi og deltagerobservation. Bogens svaghed er på sin vis dens alder. Den er skrevet før islam og muslimer for alvor blev sikkerhedsgjort efter 11. september 2001. Man kan godt sige, at det forhold til religionen islam, der kendetegner Danmark i dag, ikke fandtes i 1990'erne. Bogen medtager heller ikke den bølge af moderniseret islam (Frishkopf, 2011, van Nieuwkerk, 2011a), som nogle unge i Vesten, og nogle af afhandlingens informanter, kan ses som eksponenter for. Den bærer, muligvis af samme årsag, præg af en vis reificering af islam, som noget man bekender sig til (Fock, 2000, 86), hvormed praksis underbetones noget.

Jonas Otterbecks *Samtidsislam* (Otterbeck, 2010) bygger på samtaler med unge danskere og svenskere om deres personlige liv som muslimer i Øresundsområdet. Otterbecks erklærede mål er at give stemme til det, han opfatter som hverdagens muslimer, det vil sige unge, som ikke har formaliseret institutionel tilknytning til religionen. Otterbeck foretager dette valg ud fra den opfattelse, at religion som praksis blandt unge muslimer i Skandinavien er underbelyst på grund af en offentlig debat, som domineres af forsimplede syn på islam. Grundlæggende ser Otterbeck ikke islam som noget, der meningsfuldt kan defineres og tillægges realitet som afgrænset enhed (2010, 20). Som han udtrykker det, siger et erklæret tilhørsforhold til islam heller ikke meget om arten af en eventuel daglig religiøs praksis (2010, 17).

Otterbecks informanter er anonyme, men han giver dem alligevel stemme og nærvær, ved at lade en serietegner gengive interviewsituationer som tegneseriestriber. Som forfatteren udtrykker det, gør anonymisering individer usynlige i teksten, hvilket han forsøger at kompensere for, ved at lade dem optræde som tegnede repræsentationer, og ved i en vis udstrækning at give læseren indsigt i den ikke-sproglige kommunikation (for eksempel latter) der indgår i samtalerne. Bogens hovedfokus er på hverdagens praksis, men ved at diskutere samme praksis ud fra en baggrundsviden om islamisk teologi og historie, opstår et større billede af religionens rolle blandt unge med muslimsk baggrund i de to nordiske samfund. Otterbecks sammenstilling af personlig praksis med teologiske forhold og de sociale strukturer, igennem hvilke praksis finder sted, var vigtige for mit valg af metode til denne afhandling. Til særlig inspiration var hans vægt på fremstilling af informanterne som anonymiserede, men samtidigt levendegjorte aktører.

Der findes en del andre studier af interaktionsfelter imellem politik, ungdomskultur og musik. I den engelsksprogede litteratur finder vi klassiske værker som Dick Hebdiges (1979) undersøgelse af "stil", herunder ikke mindst musik, som politisk strategi for unge i

marginaliserede positioner, *Subculture: The meaning of style*. Hele bølgen af litteratur om hiphopkultur og rap, hvoraf et nyere dansk/nordisk eksempel er *Hip-Hop i Skandinavien*, (Krogh & Stougaard Pedersen, 2008) har oftest også en eksplicit politisk/sociologisk angrebsvinkel på sin genstand, idet hiphopkulturen typisk betragtes som tæt knyttet til ”forestillinger om hiphop som talerør for marginaliserede grupper [som] er fulgt med fra kulturens udgangspunkt”, som Krogh & Stougaard Pedersen formulerer det. (2008, 9). Mængden af engelsproget litteratur om hiphop er stor, og mange værker er citeret i det følgende, men *Hip-Hop i Skandinavien* må fremhæves som det vigtigste danske bidrag til denne afhandlings emne.

Fra en helt anden tradition kommer Ruth Finnegan's *The Hidden Musicians* (Finnegan, 2007). Den er stort set ikke citeret i det følgende, men den var til inspiration i afhandlingens emnevalg. Bogen demonstrerer musiketnografiens mulighed for sige noget væsentligt om sociale relationer, som de udtrykkes og skabes gennem musik. Med sin fokus på musikalsk praksis, frem for musikalsk struktur, og dermed også på musikbrugernes aktive sociale valg, viser Finnegan, hvor vigtig en del af sociale fællesskaber musik ofte er, selvom den er ”usynlig” eller gemt.

Mange af de eksisterende undersøgelser af dagligdagens lytteres omgang med musik har det til fælles, at de relativt entydigt betragter musik som en positiv ressource i hverdagslivet (Hesmondhalgh, 2008), og som et middel til positiv selvregulering, selvbiografi og identitetsarbejde. Som Martin Stokes skriver, er det muligvis svært for både musiketnologer og deres informanter at acceptere forbindelsen imellem hverdagens musik og hverdagens konflikter, for slet ikke at tale om kausale relationer imellem de to. Også selvom musikkens ofte fremhævede forenende effekt ganske tydeligt ofte viger for sin modsætning i konkrete situationer, hvor den netop kan skabe eller aktualisere konflikter (Stokes, 1994, 10, 24).

Forordet til bogen *Dark side of the Tune: Popular music and Violence* (Johnson & Cloonan, 2008) opridser den ide, at populærmusikforskningen bør besinde sig på de mulige ”mørke sider” af sin genstand, for at øge sin egen videnskabelige troværdighed og for at opnå et mere helhedsorienteret sæt af teoretiske og metodiske tilgange til feltet. Min tilgang til unges musikforbrug og musikalske liv i øvrigt er søgt balanceret imellem den klassiske opfattelse af musik som en positiv faktor og det ovennævnte korrektiv.

En kort opsummering af teorien: Afhandlingen forstår musik som en social aktivitet, en praksis, som skal fortolkes relationelt. Musik skaber, viser og vedligeholder relationer imellem mennesker, i mennesker og imellem mennesker og institutioner. Siger man noget om disse relationer, har man ofte også sagt noget om den involverede musik, og omvendt. Musik som praksis forstås ikke blot som det, der har direkte at gøre med klingende lyd, men også som de handlinger og valg, som har med musik at gøre.

Handlinger og valg indikerer at nogen ønsker at gøre noget ved nogen eller noget, eventuelt (meget ofte faktisk) ved sig selv. At gøre noget ved noget andet implicerer naturligt nok en relation. Midlerne til at gøre noget kan betegnes som teknologier. At se musik som en teknologi i Foucaults forstand åbner muligheden for at inddrage viden. For kunne *gøre* det rigtige, må man *vide* det rigtige. Afhandlingen foretager dermed en sammentænkning af Smalls brede forståelse af musikalsk praksis og Michel Foucaults teknologibegreb. Afhandlingen

fokuserer på, hvilke forståelser af verden, der ligger bag musikalske valg. Dermed er der åbnet for en fænomenologisk tilgang til den empiri, der udgør afhandlingens datamateriale.



## 2 Metode og terminologi

---

### 2.1 Nogle distinktioner

#### 2.1.1 At studere en minoritet

Det er udgangspunktet, at minoritet-majoritet strukturer bør betragtes som resultat af relationen imellem to størrelser, ikke som beroende på deres respektive fikserede indhold (Krag, 2007, 21, 45). Det dialektiske sammenspil imellem minoritet og majoritet består dermed i en gensidig defineringsproces, som overvejende, men ikke eksklusivt, bestemmes af majoriteten. Samtidig er det vigtigt at bemærke, at minoritetens opfattelse af majoriteten (også) er en konstruktion. Endvidere betragter jeg forholdet som dynamisk. Det kan betyde at minoritetens opfattelse af sig selv som sådan defineres af kontekst: Man kan tilhøre en bestemt minoritet på deltid, som også Jeldtoft pointerer

Muslim minorities have other identities than just being Muslims, or just being minorities, which means that other relations and places are relevant in the description of how exactly Muslims navigate the subordinate relation to a majority.  
(Jeldtoft, 2012, 11)

Tilskæringen af afhandlingens analytiske objekt har været at udvælge nogle informanter ud fra det kriterium, at de opfatter sig selv som muslimer - uden derefter at lade dette forhold forklare alt, hvad de gør. Det er ambitionen at undersøge musikkens rolle i nogle menneskers liv på en måde, som ikke automatisk forudsætter, at religionen er den vigtigste egenskab ved disse unge. Som Tom Solomon (Solomon, 2006, 66) skriver, kan man skelne imellem individers gruppetilhørsforhold og deres forhold til islams teologiske og dogmatiske indhold. Dette skel betyder, at individer og grupper ret uproblematisk kan omfatte sig selv med betegnelsen muslim uden at de nødvendigvis er aktivt engagerede i religiøse diskurser på individuelt plan (Herrera & Bayat, 2010). Et fællesskab, som tager udgangspunkt i en religiøs relation eller institution, kan også vise sig at handle om helt andre sociale aktiviteter (Otterbeck, 2010, 9).

Essentialisering er stadig en ofte forekommende diskurs. Vijay Prashad (Prashad, 2001, 11) advarer således imod at man er på vej til at tilskrive kulturel baggrund, eller bare ”kultur” den samme determinerende effekt, som race før blev tillagt. Essentialisme forklarer individers handling som kausalt forårsaget af en reificeret kultur eller religion. Et eksempel er, når unge mænd med ikke-dansk etnicitet tilskrives en kultur, som gør, at de er latent farlige. Denne kultur kan knyttets til etnisk baggrund på en måde, så kultur kommer til at fremstå som noget man blot overtager fra forældregenerationen (Jensen, 2007, 13, 29), hvormed ligheden med traditionel biologisk determinisme er ret tydelig.

Det er allerede nævnt, at religion her ikke skal opfattes som en kausal forklaring på adfærd. I denne afhandling undersøges ligeledes både kultur og etnicitet fortrinsvis som størrelser, som ikke har determinerende effekt i sig selv.

Etnicitet i denne sammenhæng er for eksempel at forstå a) som noget individer aktivt bruger og artikulerer i kontekst og b) som noget der eksternt tilskrives i givne situationer, på

baggrund af forskellige markører. A og b er uløseligt knyttet i praksis, men kan godt adskilles analytisk. Dette skal ses i modsætning til etnicitet forstået som individers og grupper mere eller mindre objektivt eksisterende relation til konkrete regioner eller nationer. Jeg skelner mellem etniske markører og etnisk oprindelse, med hovedvægten på førstnævnte, men inspiration fra Pegg et al:

[...] 'ethnic' markers, like any other, are the negotiated products of multiple, labile, and historically constituted processes of difference making. They operate upon social space, and do not simply reflect differences already 'there'...]  
(Pegg, Myers, Bohlman & Stokes, 2013)

Etniske markører kan være for eksempel sprog, musikvalg og tøj. Selvforståelse og selvbetegnelse (fx araber, pakistaner, muslim) overlapper ofte med etniske markører. Men at selvforståelse og selvbetegnelse også er dynamiske størrelser, er implicit. En af afhandlingens informanter beskrev ubesværet i samme samtale sig selv som henholdsvis araber, palæstinenser, indvandrere og muslim. Det viser, hvordan etnicitetsbegreber kan anvendes aktivt. Men der er ikke af den grund nødvendigvis frit valg imellem sådanne betegnelser for den enkelte. Etniske markører og tilbudte etniske identiteter er i høj grad påvirket af omgivende magtforhold (Stokes, 1994, 20). De stammer i sig selv ofte fra omgivende majoritetsdiskurser og fra den omstændighed, at magt også er magt til at beskrive og definere:

The relatively powerless see themselves partially through the eyes of the relatively powerful. The extent of this 'partiality' is variable and crucial to cultural analysis; it also frames the political and cultural consequences of powerlessness in significant ways.  
(Pegg, Myers, Bohlman & Stokes, 2013)

Bestemte forestillinger kan aktiveres strategisk, hvilket kan omfatte en bevidst brug af stereotyper til at opnå bestemte formål. Når nogle unge mænd for eksempel bevidst betoner deres accent eller spiller på andre etniske markører, kan det ses som et rationaliseret middel til at opnå bestemte mål i bestemte situationer, netop ved at trække på nogle eksisterende forestillinger hos omgivelserne om, for eksempel, essentiel farlighed. Selvom strategien kan være effektiv, kan den også føre til yderligere essentialisering (Eide, 2010, 76).

### **2.1.2 Andre vigtige begreber**

Afhandlingen er ikke en diskursanalyse som sådan. Men diskursbegrebet spiller alligevel en vis rolle, fordi det kan bruges til at udskille, benævne og diskutere sammenhængende komplekser af udsagn og tekster på et overordnet plan. Norman Fairclough ser diskurser som sproglige systemer, der igennem praksis konstruerer mening i verden (Fairclough, 1992). Denne forståelse af begrebet er gennemgående i denne afhandling. For eksempel er unge mænd med muslimsk baggrund ofte nævnt i offentlig diskurs sammen med problemer som kriminalitet og ekstremisme. Samtidig forbindes det fremmede også diskursivt med en vis eksotisk farlighed og seksuel tiltrækning. (Jensen, 2007). Begge dele er eksempler på, hvordan diskurser er med til at opbygge systemer af mening, som har realitet i verden. Ofte vil en given, eller herskende, diskurs udelukke diskurser med et andet indhold.

James Lull sammenfatter diskursbegrebet således:

A discourse is the way objects or ideas are talked about publicly that gives rise to widespread perceptions and understandings.  
(Lull, 2000, Loc 3497)

Lulls definition indebærer, at diskursen er offentlig, men diskurs kan også forstås som det repertoire af mulige ytringer, der er til stede i en given lokal situation, for eksempel et interview (Kvale, 2007, 21, Vitus, 2014).

I nær familie med diskursbegrebet er begrebet interpellation eller ”anråbelse”, som det kan oversættes. I afhandlingen forstås interpellation som det forhold at man kan aktivere forskellige roller eller identiteter, alt efter hvordan man tiltaler, anråber, mennesker. Dermed fremhæves eller tilbydes bestemte positioner og muligheder. Samtidig afspejler interpellationen det ideologiske standpunkt hos den, der ”anråber” (Althusser, 1971, 174,175).

En fortælling om menneskers personlige brug af musik kan ikke undgå at berøre spørgsmål om identitet, både som dagligt begreb og som mere teoretisk term. Ved ret systematisk at forstå musik som en relationel aktivitet har jeg indtil nu undgået at diskutere identitet nærmere. I denne afhandling forstås identitet som proces, ikke som en indre tilstand, jeg ønsker at vide noget om i sig selv. Musik er i sig selv en velegnet metafor for identitet som *arbejde* og som dynamisk interaktion med verden (Frith, 2013, 110, Stokes, 1994, 24). Man har flere mulige identiteter.

Bogstaveligt talt alle de teoretikere, denne afhandling trækker på, forstår identitet som en proces, der i sin grund er relationel, ikke essentiel. Dermed er begrebet position også i spil:

It accepts that identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and **positions**.  
(Hall & du Gay, 2013, 4)

Position forstås i det følgende som en del af identitetsarbejdet. Positionering er en proces, hvori individer og grupper placerer sig selv i og i forhold til givne diskurser. Denne positionering er ofte, men ikke altid, strategisk og bevidst (Dervin & Riikonen, 2009, 128). Afhandlingens empiriske kapitler diskuterer identitet og positioner i konkrete sammenhænge, hvor der vil blive gjort nærmere rede for begrebernes indhold i sammenhængen.

Et begreb, som danner grund for afhandlingens opfattelse af kategorier som klasse, køn og etnicitet er *intersektion*. Intersektionalitet betegner det forhold, at sociale differentieringsmekanismer ofte overlapper og danner komplicerede relationer. Jeg bruger begrebet med inspiration fra Qvortrup Jensen (Jensen, 2007, 52), idet det er velegnet til at belyse, hvad der sker, når etnisk eller religiøs andengørelse kombineres med andre forskelsdannende forhold som for eksempel klasse og køn. Intersektion kan bestå i, at individer og grupper udefra betragtes på bestemte måder, når for eksempel etnisk andengørelse, underklassemarkører og bestemte maskulinitetsformer kombineres i offentlig diskurs. I en sådan situation kan ingen af delementerne stå alene, idet det er deres samspil, der må analyseres, hvis man skal opfatte situationen meningsfuldt. Intersektioner kan også forstås

indefra, og være noget, man må forholde sig til som individ, hvis man for eksempel er ung rapper med muslimsk baggrund, mørk hud og en baggrund i en boligblok med lav status. Begrebet intersektion kan teoretiseres meget. I denne afhandling bruges det til at betegne det forhold at klasse, køn, etnicitet og religion ofte definerer hinanden og sjældent bør ses som adskilte størrelser.

Endelig er der begrebet den Anden (i denne afhandling stavet med stort) som forstås som en del af den afgrænsningsproces, der konstituerer identitetsdannelse: Afgrænsningen til den Anden afgør, hvem man, i givne situationer, *ikke* er som gruppe eller individ (Krag, 2007, 87). Hermed er for eksempel den etniske Anden at forstå som et modbillede på en etnisk majoritets selvopfattelse (Jensen, 2007, 66). Den etniske eller raciale anden, for eksempel den sorte mand, kan i processen tilskrives en række egenskaber. Det klassiske eksempel er den primitivistiske opfattelse af sorte musikere og sort musik (Born & Hesmondhalgh, 2000, 22-23). Konstruktioner af den Anden kaldes i det følgende ”andengørelse”.

## **2.2 Metode**

Det følgende er en præsentation af feltarbejdets metoder. Metoderne diskuteres ud fra afhandlingens problemformulering, samtidig med at de sættes i forhold til de beskrevne teoretiske forståelser. Afsnittet rummer også en principiel diskussion af forholdet imellem viden og de situationer, hvori den opstår.

### **2.2.1 Overblik over afhandlingens empiriske grundlag**

Det empiriske grundlag for undersøgelsen er hovedsageligt interviews, samtaler og deltagende observation, som er udført imellem december 2011 og december 2014. I perioden udførte jeg 31 semistrukturerede interviews og gruppeinterviews. Tilsammen deltog omkring 60 personer i disse. Tallet er forholdsvis højt, fordi en del af disse interviews havde 2 eller flere deltagere. Nogle personer blev interviewet flere gange. Interviews forstås her som en forholdsvis formaliseret aktivitet, som det af samme grund er muligt at beregne antallet af. Som metoder er uformel samtale og deltagende observation mere diffuse. Er en længere SMS- eller e-mailkorrespondance om musik een samtale? Og hvad er egentlig definitionen på deltagelse? Muligheden for deltagende observation i traditionel forstand, hvor forskeren indgår i længere praktiske musikalske forløb med informanter, bød sig kun til én gang i projektforløbet. Dette foregik over 2 ½ år i en ungdomsklub, hvor mange unge mænd havde deres daglige gang. Det gav mulighed for mange kortere og længere uformelle samtaler og mængder af observationer, som det er svært at anslå et konkret antal af. En aftens overværelse af Shiamuslimernes Āshūrāritual har karakter af ikke-deltagende observation. De rå data fra feltarbejdet består i ca. 60 timers lydoptagelser, primært af formaliserede interviews. Dertil kommer feltnoter, screendumps fra fx. Facebook og Youtube, playlister fra informanternes personlige musiktjenester og, ikke mindst, musikken der blev hørt og produceret sammen med informanter. En afgørende vigtig del af de udførte interviews var at få informanterne til at inddrage klingende musik i samtalen.

Et af afhandlingens udgangspunkter er at se ud over de stereotypificerede unge mænd, som ofte fylder medierne, på grund af den tidligere omtalte sikkerhedsgørelse. Det har derfor været et mål i sig selv at få unge kvinder i tale. En detaljeret redegørelse for, hvor og hvordan

kontakten til mine enkelte informanter kom i stand vil ikke give mening her. I de tilfælde, hvor det skønnes relevant, gør jeg rede for sådanne detaljer i de senere empiriske afsnit. Overordnet betragtet er afhandlingens empiri indhentet qua den effektive, men ikke uproblematisk, strategi man ofte betegner ”snowballing” (Bernard, 2011, 147). Metoden, som også kan kaldes ”kæde-referentiel”, er effektiv til at åbne for kontakt til mennesker i miljøer, forskeren ikke selv har adgang til, fordi den enkelte informant hjælper med kontakten til andre. Ulempen ved snowballing kan være, at de kontakter informanterne selv videregiver, ofte vil være til mennesker, der ligner dem selv. Jeg forsøgte at undgå denne fejl, ved fra starten at bruge kontakter fra forskellige dele af samfundet. Dermed opstod gradvist 3 uafhængige kæder af referencer. Disse blev efterhånden så tydelige, at de hver især tog form af selvstændige feltarbejder. Dermed fik de i sidste ende afgørende indflydelse på afhandlingens strukturelle opdeling i 3 hovedkapitler. En kæde af informanter førte mig ind i ungdomsklubber i boligområder med mange muslimske unge, en anden til Shiamuslimer i København, mens den tredje ledte til unge fra middelklassen på gymnasier og i folkeskolen. I kapitel 4 beskriver jeg et vist fravær af kvinder i de institutionelle rammer, hvori jeg færdes. I det tilfælde har min snowballing-metodik haft det resultat, at jeg automatisk har mødt unge mænd i stort tal, men kun meget få kvinder. Hvor feltet i Provinsbyen tilbød mig en plads og direkte interaktion med informanternes musik som en slags studiemusiker og -konsulent i en maskulint præget hverdag, var kontakten til unge kvinder med muslimsk baggrund sværere at opnå. Flere informanter har påpeget, at der kan være kulturelt og religiøst betingede problemer forbundet med at få personlig kontakt med denne gruppe. Kontakten til kvindelige gymnasieelever fandt for eksempel sted på det vilkår, at vi var på institutionen og at der var lærere til stede. Jeg vil ikke gå nærmere ind i en årsagsforklaring, men blot konstatere, at unge kvindelige informanter ikke var umiddelbart tilgængelige i de miljøer, jeg umiddelbart havde adgang til. Det antages at mit eget køn var en afgørende faktor. De viste sig, at det var lettere at møde kvinder først i tyverne og derover, hvorfor man kan sige, at afhandlingens titel kun til dels afspejler det empiriske grundlag. Enkelte informanter kunne betegnes som ”yngre”, rettere end ”unge”.

Målsætning ved udvælgelse af informanter var at finde deltagere, som kunne og ville være med, og som ikke var så ensartede, at empirien ville blive alt for farvet af for eksempel en bestemt socioøkonomisk baggrund.

Tilgangen kan kort beskrives som følger

- Informanter skal være mellem ca. 14 og 26 år gamle
- De opfatter sig selv som havende muslimsk baggrund
- Der tilstræbes socioøkonomisk variation og kønsmæssig spredning
- Informanterne opsøges på forskellige geografiske steder

For at opnå variation opsøgte jeg som nævnt unge fra både socioøkonomisk udfordrede områder og fra mere velstillede omgivelser. Jeg mødte undervejs, som håbet og ventet, en del fortællinger om religiøst syn på musik, men jeg fravalgte at opsøge moskeer og andre religiøse institutioner i medfør af ønsket om at få personlige historier, uden at informanterne skulle føle sig som, eller opfattes som, talsmænd for sådanne. Som sekundære informanter optræder nogle lærere og pædagoger/klubpersonale, samt enkelte andre fagpersoner med indsigt i og meninger om ungdom og musik.

### 2.2.2 Mødet som udveksling

Ethnomusicological data gathering is essentially a human exchange, and the quality of the human relationship between fieldworker and consultant, student and teacher, is at the heart of the endeavor (Nettl, 2008, vii).

Feltarbejdet bag denne afhandlings empiri består i en række møder med mennesker og deres musik. Sådanne etnografiske møder har karakter af udveksling og bytte (*exchange*) af forskellig art. Som Nettl udtrykker det ovenfor, er der en form for udveksling involveret i alle former for feltarbejde, og det er kvaliteten af relationen imellem forsker og informant, der afgør om resultatet af denne udveksling er brugbart. Denne afhandlings empiri er opstået på ret forskelligartet vis, men fælles for alle situationer og steder er mødet som vilkår. Nettls udvekslings- eller byttemetafor, *exchange* er nyttig, fordi den omfatter mange af de dynamikker, som er til stede i et sådant møde. Det engelske ord *exchange* har mange bibetydninger, og kan gengives med forskellige danske ord og begreber, rækkende fra ”handel” over ”bytte” til ”meningsudveksling”. Udveksling rækker fra decideret økonomiske transaktioner til en mere almen gensidig relation, i hvilken noget, for eksempel viden, flyttes og ændres imellem mennesker. I nogle tilfælde har udvekslingen i feltarbejdet været relativt ensidig, i den forstand at informanterne har fortalt om deres hverdag med musik, og eventuelt samtidig spillet eksempler på denne musik. I andre tilfælde har der været tydeligere grad af gensidighed, for eksempel forventning fra informanternes side om, at de ville kunne kapitalisere direkte af mødet. Som Kvale (2014) udtrykker det, vil der kunne opstå forskellige former for økonomi imellem forsker og informant, hvilket det er vigtigt at være bevidst om. Jeg vil i de empiriske kapitler løbende gøre rede for sådanne aspekter, når det er relevant.

### 2.2.3 Interviews som metode – det semi-strukturerede interview

The knowledge produced in a research interview is constituted by the **interaction itself**, in the specific situation created between an interviewer and an interviewee. With another interviewer, a different interaction may be created and a different knowledge produced. (Kvale, 2007, 14)

Viden produceres i interaktion, som Kvale udtrykker det ovenfor. Han præsenterer i *Doing Interviews* to metaforer for forskellige forståelser af interviewet: *The Miner* og *The Traveller*. De repræsenterer yderpunkter i opfattelsen af interviewets epistemologi på en akse. Opstillet dikotomisk kan intervieweren opfatte sig selv, enten som en der *indsamler* viden, eller som en deltager i en *konstruktion* af viden. I aksens ene ende finder vi således en faktaorienteret og sommetider decideret kvantitativ tilgang til information og informant: *The Miner* har en relativt klart formuleret ide om, hvilke spørgsmål hun ønsker besvaret, og hun kan derfor gå målrettet efter bestemte svar. Hun ved, hvad hun leder efter, og ikke mindst, hvornår hun har fundet det, på samme måde, som når man i minedrift finder og udvinder råstoffer, som man i forvejen havde kendskab til eksistensen af. *The Traveller* derimod undgår bevidst at opstille alt for rigide kriterier for, hvad han ønsker at vide, for i stedet at undersøge, *hvordan* mening skabes af og blandt mennesker. Min forståelse af interviewets vidensproduktion er tættest på

rejsemetaforen, hvilket også er i tråd med afhandlingens flerstedede og mobile metodik. Med Kvale ser jeg således interviewmetodik som en form for rejse, hvor viden konstrueres og fortolkes ud fra informantens liv og fortælling, såvel som i selve interviewsituationen (Kvale, 2007, 11). For eksempel må informanter og forsker i de kommende afsnit om religiøs musikforståelse løbende forhandle terminologi i interviewsituationen, for at få de enkelte personlige beretninger til at give mening for begge parter. Hermed opstår en fælles viden, som danner grundlag for den fortsatte kommunikation. En anden implikation ved rejsen som metafor for interviewet er det hermeneutiske forhold imellem objekt, analyse og repræsentation. De tre indgår i en løbende konstruktion af viden, hvor de bliver svært adskillelige:

A traveller conception leads to interviewing and analysis as intertwined phases of knowledge construction, with an emphasis on the narrative to be told to an audience.  
(Kvale, 2007, 15,16)

Den viden, som opstår i en samtale- eller interviewsituation, er altså meget andet end det sagte, blandt andet fordi den også består i en social orientering, et møde. Der er ikke blot tale om to størrelser, forsker og informant, der mødes som de er, for at forskeren kan få i forvejen eksisterende information eller data med hjem. Ethvert møde indebærer at noget nyt opstår, som Hastrup pointerer det (Hastrup, 2010a).

De interviews og gruppeinterviews denne afhandling i stor udstrækning bygger på, har haft en forholdsvis klar rollefordeling imellem informant og forsker. Men de er stadig møder i ovennævnte forstand, der er en indbygget gensidighed i processen og interviewet ses i medfør af dette altså ikke blot som en teknik til at opdage eller afsløre noget, der i forvejen var eller er (Tinggaard & Brinkmann, 2010, 30). Rent praktisk fylder klingende musik og lyd en del i afhandlingens interviews, fordi informanterne opfordres til at spille musik undervejs. Der er flere overlappende formål med denne metodik. Det vigtigste fokuspunkt er relationen imellem interviewdeltager(e) og den valgte musik. Ved at afspille musik, fremfor blot at tale om den, får deltagerne mulighed for at konstruere sig selv (DeNora, 1999) igennem musikalske strukturer, samtidig med, at de kan reflektere over processen. Ofte har dette ført til indsigter, jeg næppe havde opnået i samtaler *uden* musik. For eksempel viste nogle YouTube-klip fra et shiamuslimsk ritual nogle musikalske træk, som interviewdeltagerne anså som så selvfølgelige, at de ikke nævnte dem. For det andet skaber selve den fælles lytning en god stemning imellem deltagerne i en interviewsituation.

Endelig anser jeg i et vist omfang den spillede musik som en del af det empiriske objekt. Selvom afhandlingen ikke bygger på analyser af musik som sådan, siger den musik, informanterne vælger, ofte noget i sig selv, igennem indhold og genretilknytning. Når det gælder fortolkning, er der stadig tale om musik, der afspilles i en bestemt situation med nogle bestemte aktører involveret. Derfor betragtes informanternes musik heller ikke som uafhængig af situationen. Det ville også være i modstrid med afhandlingens overordnede definition af musikalsk praksis som en relationel aktivitet: Den afspillede musik i interviews og

gruppeinterviews siger nok noget om informanternes musikliv i øvrigt, men den er i høj grad en del af den opståede relation imellem informant(er) og forsker.

Diskussionen om, hvorvidt interviews overhovedet kan sige noget om verden udenfor kan en smule karikeret stilles op som ekstremer, hvor den radikalt socialkonstruktionistiske pol gør gældende, at interviewdata kun siger noget om den sociale/diskursive relation imellem forsker og interviewperson. Den anden pol, den realistiske, vil hævde at den sociale verden har ontologisk eksistens uden for interviewet, og at interviewpersoners udsagn har et direkte og meningsfuldt forhold til denne reelt eksisterende verden (Martyn, 2008). I denne afhandling er perspektivet, som allerede diskuteret, det, at viden produceres i situationer og ikke bare opdages eller findes. De situationer, interviews for eksempel, hvor denne viden produceres er i høj grad struktureret efter de diskurser, der er tilgængelige i den givne situation. Men det er ikke ensbetydende med at den producerede viden ikke kan have årsag i informanternes indre eller ydre liv:

First, acknowledging the role of discursive conventions does not require us to deny that people have unique personal experiences that they can talk about, or that they have distinctive sources of information that may not be immediately accessible to others.

(Martyn, 2008, 95)

Jeg anlægger det grundlæggende synspunkt at viden fra interviews og samtaler godt kan sige noget meningsfuldt om verden udenfor, men at man i analysen bør være transparent omkring interviewsituationen og dens omstændigheder. I analysen er interviewets relationer dermed også data (Bengtsson, 2014, Rubow, 2010, Thuesen, Tanggaard & Vitus Andersen, 2014, 227-228).

Det semi-strukturerede interview forstås i denne afhandling som en åben, men styret, samtale imellem forsker og informant om et nogenlunde afgrænset emne. Samtidig anerkendes det, at selve interviewet er en del af undersøgelsen. Set i forhold til et mere stramt struktureret interview har de konkrete spørgsmål, som stilles i et semi-struktureret interview, det formål at åbne for informantens italesættelse af emnet, fremfor at generere afsluttede og færdige svar. Denne tilgang medfører, at der består to sideløbende niveauer af spørgsmål i en semi-struktureret interviewsituation (Tanggaard & Brinkmann, 2010, 39). Det første niveau relaterer direkte til det overordnede emne eller problem, forskeren har sin opmærksomhed rettet imod - det analytiske objekt. Disse spørgsmål vil ofte være generelle og abstrakte og have direkte relation til en teoretisk forståelse af emnet for interviewet (Pawson, 1996). De er forskningsspørgsmål. I denne afhandling er et eksempel på et sådant spørgsmål: ”hvordan og i hvilken grad kan musik forstås som en Selvets teknologi for personen x?”. Uden at undervurdere informanternes viden eller intelligens, kan man fastslå, at et sådant teoribaseret overordnet spørgsmål ikke er velegnet til en uformel samtale om daglig praksis. Derfor indføres andet niveau i form af de konkrete interviewspørgsmål, som kan danne grundlag for informantens fortællinger om personlig erfaring, som til eksempel ”hvad er vigtigt, når du vælger musik, hvis du skal blive i godt humør?” Eller helt konkret: ”Hvad hørte du egentlig på dine hovedtelefoner, da du kom ind lige før?” Sådanne meget konkrete spørgsmål om helt håndgribelig praksis kan føre til ganske lange og reflekterede udvekslinger imellem forsker og



informant (DeNora, 2010, 172), som igen besvarer, eller nærmere belyser, de underliggende forskningsspørgsmål.

Med inspiration fra Tanggaard & Brinkmanns (2010) metodiske distinktion imellem forskningsspørgsmål og interviewspørgsmål bruger jeg følgende model til at strukturere interviews og gruppeinterviews efter. Det forstås, at eftersom der er tale om semistrukturerede interviews, blev interviewspørgsmålene fulgt op med nye spørgsmål og kommentarer baseret på de givne svar. Interviewspørgsmålene havde således i høj grad karakter af åbne spørgsmål, der havde til formål at få informanterne til selv at fortælle.

Forskningsspørgsmål	Eksempel på interviewspørgsmål
Hvordan italesættes musik som overordnet begreb?	Hvad betyder musik for dig?
Hvordan bruges musik til at skabe og formidle selvbiografi?	Vil du/I spille noget, der siger noget om dig/jer? Kan du huske et nummer fra din bryllupsfest? Hvad siger det nummer om din fest?
(Hvordan) påvirker informanter sig selv med musik?	Hvad hører du, når du træner? [cykler, slapper af, etc] Hvorfor er det godt at høre Drake til fester? Hvad gør det ved dig at høre Koranrecitation? Kan du finde en oplæsning, du særligt godt kan lide?
Hvordan afgrænser informanter sig selv musikalsk?	Hvilken musik kan du ikke lide? Hvorfor grinede du/I af det nummer X spillede lige før? Hvem vælger musik til jeres fester?
Hvilken rolle spiller religion i grænsedragningen imellem god/dårlig musikalsk praksis?	Hvorfor er det vigtigt, om der er musikinstrumenter på den musik, du nævner?
Hvordan bruges musik til at strukturere tid og rum?	Hører du altid den bøn/sang om torsdagen? Hvad hører du derhjemme?

Interviewskemaet ovenfor blev til som en hermeneutisk proces og var løbende et resultat af erfaringerne med de konkrete interviews. Informanterne er ret forskellige og skemaet var nyttigt, fordi der var behov for at kunne stille forskellige informanter *forskellige* interviewspørgsmål med henblik på at belyse *de samme* forskningsspørgsmål. Til eksempel ville det ikke være meningsfuldt at spørge en informant, som er kritisk over for musik generelt, hvad hun danser til, når hun fester. Som hovedregel indledte jeg alle samtaler og interviews med en opsummering af, hvad afhandlingen undersøger. Typisk valgte jeg at gøre dette ved, mundtligt, at fremlægge et par eksempler på forskningsspørgsmålene. Jeg fremlagde ikke selve interviewguiden i sin helhed, hvilket ellers kan give en god tillidsrelation (Otterbeck, 2010, 22). Jeg ønskede ikke at give informanterne indtryk af, at interviewet var styret af en slags tjekliste.

Til interview som metodik hører nogle betragtninger omkring magtforhold. Interviews er i udgangspunktet kendetegnet dels ved, at de finder sted på forskerens initiativ og præmisser

(og på aftalt tid og sted) og dels ved, at der er en asymmetri imellem deltagerne, forstået på den måde, at interviewer og den interviewede for en tid underkaster sig den rollefordeling, at den ene spørger og den anden svarer (Lippke & Tanggaard, 2014, 43). Magtaspektet og den indbyggede asymmetri opstår således af flere grunde. Et problem med det semi-strukturerede interview kan være, at de involverede parter undervurderer denne magtrelation. For eksempel kan forskeren tage for givet, at der er etableret enighed om, hvad der skal foregå imellem ham og informanten (Vitus, 2014, 117). Den sociale relation som opstår, kan virke dagligdags og ligeværdig. Men det er den som udgangspunkt ikke, og det er forskerens ansvar at være opmærksom på følgerne af asymmetrien, også selvom den involverede magt ikke udøves intentionelt: (Kvale, 2007, 14) M.fh.

En af grundende til, at asymmetrien skal indtænkes i design og gengivelse af en interviewundersøgelse, er selve det underforståede formål med den samtale, som finder sted. Uanset hvor dagligdags betonet interviewsamtalen ellers kan være, er den udveksling, som finder sted *instrumentel* som Kvale udtrykker det (2007, 15). Samtalen har et formål, som er defineret af forskernes interesse. Den gode samtale er dermed principielt ikke et mål, men et middel. Deri indgår også det forhold, at det typisk er forskeren som starter og afslutter interviewet – og måske også genoptager det. Når en informant og jeg udveksler SMS'er kort efter et interview, er det svært at opfatte denne udveksling af information som uafhængig af den foregående udveksling af historier og synspunkter. Informationsteknologi har i den forstand gjort nogle af interviewets problematiske sider endnu mere aktuelle. Som Kvale spidsformulerer det, er det en decideret illusion at betragte et forskningsinterview som ligeværdigt, og en mangelfuld erkendelse af de magtdynamikker, interviewet producerer og aktiverer, kan føre til ikke-valid viden (Kvale, 2014).

Man er nødt til at tydeliggøre magtforhold i analyse og gengivelse, men kan i denne proces netop opnå viden, som ellers var forblevet uerkendt (Kvale, 2014). Som det pointeres ovenfor, er der en risiko i sig selv ved at tro eller foregive, at informant og forsker blot snakker hyggeligt sammen. Uanset om betegnelsen for den udveksling, som finder sted, er samtale eller interview eller et helt andet begreb, må man som ansvarlig konstant forholde sig reflektivt til situationen.

#### **2.2.4 Gruppeinterviews**

I mange af mine møder med unge har aldersforskel, forskelle i social status og andre konsekvenser af forskellige livsomstændigheder placeret mig i rollen som repræsentant for universitetets/akademikerens autoritet eller repræsentant for det officielle Danmark, som i hvert fald en del af disse unge ikke er trygge ved. Man kan til enhver tid diskutere, om man overhovedet kan ændre grundlæggende på sådanne relationer på den begrænsede tid, der er til rådighed i felten. Min baggrund for metodevalg har været præget af sådanne overvejelser. Hvordan undgår jeg, at asymmetriske positioner får alt for stor indflydelse på mine resultater? Interviewformen kan let påvirke respondenterne til at sige eller gøre bestemte ting. Denne delvis ubevidste proces kan ses som et udslag af den interviewedes ønske om at svare i overensstemmelse med interviewerens forventninger (Kristiansen & Krogstrup, 2012, 9, Kvale, 2007). Et af de greb, jeg har anvendt til at kompensere for magtforhold og andre ulemper

ved interview som metode, er at interviewe i grupper. Ved at inddrage mere end en person i interviewsituationen, og i øvrigt centrere disse om musikafspilning, har jeg forsøgt at skabe rammer, hvor der kunne opstå en dynamik imellem de deltagende, samtidig med at forskerens tilstedeværelse blev mindre påtrængende.

Man kan diskutere forskellen på metoderne fokusgruppe og gruppeinterview. Distinktionen er, så vidt jeg kan se, ofte foretaget på baggrund af en epistemologisk vurdering af, hvori data består. Ofte stilles forskellen op på den måde at *fokusgruppeinterview*, modsat gruppeinterview er en metodik, hvor den sociale interaktion imellem deltagerne er en del af den genererede viden (Halkier, 2010, Liamputtong, 2011). Til forskel fra et *gruppeinterview*, hvor der er tale om spørgsmål og svar, og sidstnævnte er den opnåede viden. I lyset af diskussionen af ovenstående afsnit om interview som kilde til viden i det hele taget, mener jeg at distinktionen er uheldig. Et interview er under alle omstændigheder en social interaktion og den producerede viden består under alle omstændigheder ikke blot af svar på interviewerens spørgsmål. Forskeren har en aktiv rolle både i interview og fokusgruppe (Demant, 2014). Jeg foretrækker betegnelsen gruppeinterviews i denne afhandling, også fordi fokusgruppebegrebet på dansk har konnotationer i retning af bruger- og markedsundersøgelser med snævert sigte. Ofte blandes betegnelserne på engelsk, så Bernard til eksempel bruger udtrykket *focused interviewing of a group* (Bernard, 2011, 172), en formulering, som ret klart dækker min tilgang. Men jeg anerkender, at min metodik afhængigt af synsvinkel kunne omfattes af fokusgruppebegrebet.

Jeg var interesseret i situationer, hvor deltagernes interaktion med hinanden og musikken foregik ud fra deres - af mig ukendte - forforståelser og tidligere oplevelser (Halkier, 2010, 123), men hvor jeg stadig havde mulighed for at stille spørgsmål og, via værktøjerne fra det semistrukturerede interview, at lære om informanternes musikliv via dialog. Gruppedynamikken i den type af samtaler danner baggrund for en mere udvidet form for observation af deltagerne, end 1-1 interviews tilbyder. Det er også min opfattelse, at nogle af musikkens funktioner i forbindelse med selvscenestættelse, grænsedragning og identitet træder frem i en gruppesession, hvor der er sammenspil imellem informanterne. Under alle omstændigheder tillader metoden, at nogle aspekter, forskeren ikke selv ville spørge om, bliver aktuelle:

Focus group interviews allow group dynamics and help the researcher capture shared lived experiences, accessing elements that other methods may not be able to reach. Focus groups permit researchers to uncover aspects of understanding that often remain hidden in the more conventional in-depth interviewing method.  
(Liamputtong, 2011, 4).

Rent praktisk har jeg som antydnet aktivt opsøgt en *bestemt* gruppedynamik ved at bede respondenterne om at afspille/vise musik og musikvideoer, som en del af samtalen. Det viste sig at være en effektiv metode til at engagere deltagerne i sessionen. Den intense og fragmenterede strøm af musik og udsagn, som gruppesessionerne som metodik indebærer, giver et stort og besværligt redigerings- og transskriptionsarbejde, men også store mængder brugbare data (Bernard, 2011, 175). Som Bernard viser, kan gruppeinterviews opstå nærmest

spontant som en forlængelse af et mere traditionelt interview. Det er også min konkrete oplevelse fra feltarbejdet iblandt unge i for eksempel klubber, hvor den almindelige uformelle omgangsform kunne medføre at informanter kom og gik. I sagens natur medførte dette indimellem også, at gruppeinterviews blev til mere traditionelle 1-1 interviews, simpelthen fordi folk forsvandt. Man kan argumentere for, at det at tale med grupper fremfor individer flytter magtforholdet i situationen i deltagernes favør (Liamputtong, 2011, 2). I tilfældet unge kvinder med muslimsk baggrund havde jeg ofte ikke andet valg end at interviewe i grupper, idet jeg erfarede, at en mand på min alder ikke uden videre får adgang til situationer, hvor 1-1 interviews er mulige med denne gruppe. Dette bekræfter, som jeg opfatter det, antagelsen om at magtforholdet er mindre skævt i en gruppesituation.

### **2.2.5 Variation og inkonsistens**

Afhandlingens empiriske materiale består i personlige redegørelser for personligt musikforbrug, blandt andet fra mennesker, som har kontekstafhængige og varierende opfattelser af, hvad musik som sådan i det hele taget er, og af, hvornår musik er en forsvarlig del af en situation. Dette fører nogle gange til flertydige og umiddelbart selvmodsigende udsagn. Som Kvale pointerer (2007, 13), må man forvente at møde inkonsistens og logiske selvmodsigelser i kvalitativt feltarbejde, som for eksempel interviews. Sådanne brud skal ikke tages som udtryk for, at informanterne ikke behersker eller forstår deres egen argumentation, eller for at interviewet som sådan er på afveje. Man bør i den pågældende interviewsituation og i analysen forsøge at afgøre, om inkonsistensen eventuelt stammer fra fejl eller mangler ved interviewets design, eller fra misforståelser fra forskerens side. Men ingen af delene behøver at være tilfældet. I en fænomenologisk fortolkning, som lægger vægt på informanternes aktive konstruktion af mening, kan det være en pointe i sig selv at gengive flertydighed og selvmodsigelser (*ambiguity, contradictions* med Kvales ord) som reelt eksisterende aspekter ved interviewpersonens rationelle håndtering af eksterne forhold. Det kan med andre ord være den *verden*, informanterne lever i, som danner den egentlige selvmodsigelse (Kvale, 2007, 13).

Der ligger en delikat balance i dette forhold, fordi en del af kvalitativt interviewarbejde netop består i at spille informantens svar tilbage til vedkommende, for at få uklare eller underforståede betydninger på plads og for at vise, at man som interviewer lytter efter. I en situation, hvor der er tilsyneladende selvmodsigelser i det sagte, er det stadig interviewerens forpligtelse at forsøge at fortolke, hvordan informanten selv danner mening, fremfor nødvendigvis at pege på modsigelser og forsøge at opklare dem. Entydighed i gengivelsen er ikke endemålet for kvalitative interviews.

### **2.2.6 Deltagende observation/observerende deltager**

In this period of post-postmodernism the social sciences can no longer claim that the fieldworker escapes significant participation in the total cultural performance of field research.  
(Barz, 2008, 206)

Med den præmis at alt feltarbejde blandt levende mennesker har en vis karakter af performance og deltagelse, jfr. Barz ovenfor, følger her nogle overvejelser over mere traditionel musiketnografisk deltagende observation.

Deltagende observation i traditionel musiketnologisk forstand var ikke blandt de planlagte metoder. Jeg regnede ikke med at min praktiske musikbaggrund ville have værdi i felten. Men typisk for det uforudsigelige ved kvalitativt etnografisk arbejde, opstod der af sig selv mulighed for at bruge deltagende observation som metode blandt unge fra et socialt udsat boligområde. Men hvad er egentlig deltagende observation, hvis alt feltarbejde indebærer deltagelse? I denne afhandling er opfattelsen som nævnt den, at interviewet består i fælles konstruktion af mening i de givne rammer (Kvale, 2007, Thuesen, Tanggaard & Vitus Andersen, 2014). Denne afhandlings samtaler og gruppesamtaler om musik ses som en del af informanternes musikalske praksis, ikke blot som en dialog, hvor informanten fortæller om en verden uden for interviewet. I den forstand bliver forskeren en operativ del af informantens musikalske praksis for en tid – en *deltager*, omend i en kort periode. Deltagende observation i mere traditionel forstand har nogle kendetegn, som gør, at man kan tale om en metode for sig: Følger vi Kirsten Hastrups udlægning af det kendetegnende ved deltagende observation, er det tidsmæssige aspekt vigtigt. Der kræves en del tid og liv investeret i felt og mennesker, før der er tale om deltagelse i Hastrups forstand. De lidt diffuse begreber *hverdag* og *almindelig* dukker også op hos Hastrup (Hastrup, 2010c). Ikke forstået på den måde, at hverdagen er en eller anden form for ontologisk naturlig tilstand for de mennesker, antropologer forsker iblandt. Studiet af hverdagen består nærmere i at undersøge, hvordan dybest set tilfældige, eller rettere kontingente, sociale praksisser bliver til ”det givne, og på den måde kommer til at mærke folks tanker og handlinger” (Hastrup, 2010b, 20, 21). Deltagende observation består således i en længere periodes deltagelse i en del af informanternes hverdagsliv inden for nogle givne rammer. Hermed er der en forskel fra interviewets kortere format, uanset at et interview kan have karakter af både deltagelse og observation (Rubow, 2010). Et interview er uanset rammerne ikke et stykke hverdag. Hvilket, som nævnt, ikke er det samme som at sige at interviewet ikke relaterer meningsfuldt til hverdagen udenfor (Martyn, 2008, Thuesen, Tanggaard & Vitus Andersen, 2014, 19).

At deltage er ikke det samme som at være, eller forsøge at blive, en totalt integreret, del af andres verden. Der er, som ordet ”del” antyder, netop tale om en *partiel* væren en del af, hvilket er forudsætningen for at kunne bevare en analytisk distance. I deltagende observation er forskeren en aktiv *med*producent af mening blandt mennesker.

### 2.2.7 Sociale medier og feltarbejde

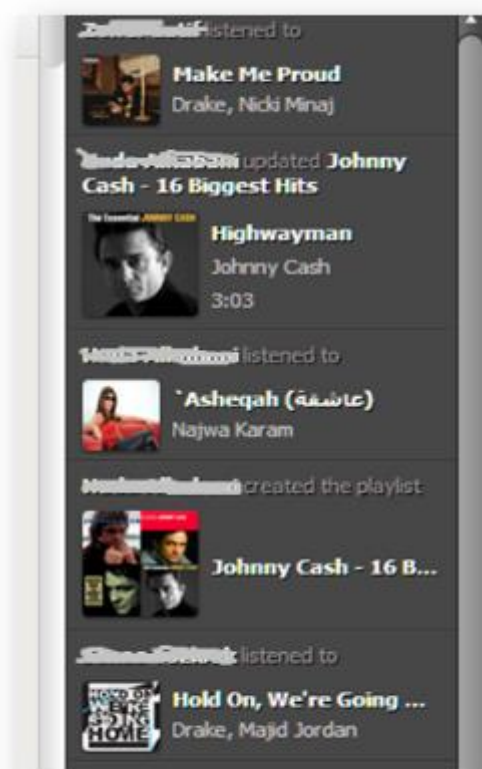
[...]even if self-knowledge plays an important role in taking care of oneself,  
it involves other relationships as well  
(Foucault, Martin, Gutman & Hutton, 1988)

I forbindelse med feltarbejdet indgik især Youtube og Facebook i den daglige kontakt med informanterne. Både til løbende kommunikation og som kilde til viden om dagligt musikforbrug. Deling af musik var en vigtig aktivitet for flere informanter; Facebook kan bruges til deling af en musikalsk formidlet historie via links til YouTube eller andre tjenester. Typisk følger der likes og kommentarer med. Da information indsamlet via informanternes online tilværelse er en del af afhandlingens empiriske objekt, følger her nogle overvejelser over digitale mediers rolle i feltarbejde:

Man kan betragte sociale medier som teknologier i Foucaults forstand: Som Selvets teknologier er de integrerede i den daglige "skrivne sig selv" frem (Abbas & Dervin, 2009, 4). At dele links til musik via Facebook og Youtube er en blandt mange manifestationer af dette.

De beslutninger, der ligger bag folks musikadfærd, også i den virtuelle verden, er virkelige. De er udtryk for individers handlinger og kan undersøges som andre kulturelle valg (Wilson & Leighton, 2002, 449). Som Nettl skriver i sit forord til 2008-udgaven af *Shadows in the Field*, er brugen af digitale medier blevet en almindelig del af arbejdet i felten (Nettl, 2008, vi). Individers brug af sociale musikmedier og lignende skal ikke automatisk opfattes som uvirkelig eller mindre virkelig, i metodisk/empirisk forstand. Man kan diskutere om det overhovedet giver mening at skelne skarpt imellem det virkelige og det virtuelle (Abbas & Dervin, 2009, 6). Brugen af sociale medier kan sige noget signifikant om brugerens daglige musikalske valg og deres sociale kontekst. Man kan sige, at digital metodik, i dette tilfælde daglige studier af informanternes brug af musik via Youtube, Facebook og Spotify, kan betegnes som en form for deltagerobservation, når der tages de nødvendige forbehold. De sociale medier er en del af dagligdagen, når det gælder musikalsk socialisering og selvscenesættelse (Stæhr & Madsen, 2015, 68).

En simpel brug af sociale medier, som har givet interessante resultater, har været den real-time adgang til Spotify-konti, som automatisk følger med, når to Spotifybrugere er venner på Facebook. Med mindre brugerne aktivt og dagligt slår denne deling fra, kan alle principielt



Figur 1 Et eksempel på virtuel observation af informanternes daglige "soundtrack" i realtid.

lytte med på deres private brug af denne tjeneste. Med informanternes tilladelse fik jeg på denne måde mulighed for at følge med i deres musikliv, som det udspiller sig i løbet af dagen. Sådanne konkrete musiknumre og spillelister dannede i flere tilfælde udgangspunkt for interviewspørgsmål, idet de pegede på sider af informanternes musikliv, jeg ikke selv havde overvejet at spørge til. En ung kvinde med irakisk familiebaggrund overraskede for eksempel ved sit nære forhold til Johnny Cashes' musik. Et stående forbehold over for metodisk brug af virtuelle repræsentationer beror på risikoen ved at tage materialet for pålydende. Givet brugerens muligheder for at repræsentere sig selv ironisk, fiktivt eller "forbedret" (Abbas & Dervin, 2009, 4-6), må sådanne data forstås i kontekst. En lignende risiko ved virtuel observation er at tillægge brugeren valg, de ikke har foretaget. Som beskrevet i for eksempel *The Filter Bubble* (Pariser, 2011), træffer digitale medier i høj grad beslutninger på brugerens vegne, så et nummer som figurerer på en playliste, ikke nødvendigvis

afspejler brugerens valg. Jeg har valgt den pragmatiske løsning på disse problemer, ved

principielt ikke at anvende data fra sociale medier uden først at have diskuteret deres kontekst med den pågældende informant. I denne forstand indgår data fra sociale medier i afhandlingen blot på linje med den musik, informanterne vælger at afspille under interviews: Som bidrag til en samlet opfattelse af deres musikalske livsverden. I sammenhæng med de vanskeligheder, der var forbundet ved at få adgang til musikalsk praksis blandt unge kvinder på daglig basis, er min brug af digital observation ligeledes at forstå som en pragmatisk løsning på et konkret metodisk problem. Digital observation giver mulighed for en vis grad af deltagerobservation blandt denne gruppe, alle forbehold til trods.

I en periode benyttede jeg virtuelt feltarbejde, forstået som virtuel fælles musikproduktion, som metode for at kompensere for nogle magtforhold i felten. Nogle resultater af dette valg fremlægges i det relevante underafsnit.

### 2.2.8 Feltnoter og anden registrering af indtryk

Ethnography, in this sense, is not the practice of reflecting, representing of revealing culture, but of translating and writing it.  
(Cohen, 1993, 133)

Etnografiske fortællinger er en fortolkningsproces, som Cohen antyder. Noter og anden fiksering af indtryk fra felten udgør mere end blot en form for råmateriale for det analytiske arbejde. Derfor er forskerens relation til egne noter og optagelser ikke blot et praktisk anliggende (Kristiansen & Krogstrup, 2012). Feltnoter udgør et værktøj til at genopleve, eller ”genudføre” (*re-perform*) feltarbejdet, som Barz udtrykker det (Barz, 2008, 206). De kan udgøre et materiale til at (gen-)opdage og beskrive veje til viden og erkendelser, og dermed være af relevans både analytisk og i en senere gengivelse i form af færdig tekst henvendt til læsere. I forbindelse med interviews og samtaler har jeg ret konsekvent brugt lydoptagelser med efterfølgende ordret transskription som en del af arbejdsprocessen. Som det også vil fremgå af et følgende afsnit om etik, er lydoptagelsen foretaget med de medvirkendes accept. Da afspilning af musik var en vigtig del af mine interviews og samtaler, fik lydoptagelserne et ekstra lag, i og med at informanterne typisk synger med, eller taler og interagerer imens musikken spiller, på måder og på tidspunkter som i sig selv er signifikante. Som Rubow formulerer det næsten poetisk, er lydoptagelsen mere end blot en fiksering af nogle ord. Den er en slags afstøbning, der kan opleves igen og igen og afsløre nye indsigter, især når den udskrives.

[...] præcis ligesom en gipsafstøbning der radikaliserer samtalen og for alvor gør den antropologisk relevant. I udskrevet form er båndoptagelsen et aftryk af liv man nu kan objektivere på måder, som man ikke kan, mens man taler og lytter.  
(Rubow, 2010, 241)

Rubow viser, hvordan der opstår et dialogisk forhold imellem lyd, transskription og forsker. Transskription er noget man aktivt skaber betydning i, ikke blot en mekanisk gengivelse af en lydlig kilde. Notesblok eller andet materiale til registrering af feltoplevelser er ikke blot neutrale hjælpemidler. Alene det at de er til stede markerer undertiden forskerens fremmedhed og særlige rolle (Bengtsson, 2014, 734, Kristiansen & Krogstrup, 2012, 151-153).



Jeg har begrænset min brug af notation mest muligt af samme årsag, og fortrinsvis foretaget notering i transportmidler, derhjemme og i pauser i felten, fremfor at notere sammen med informanterne.

### 2.2.9 Opsummering af metodik

I sammenhæng med afhandlingens grundlæggende forståelse af musik som formidler og skaber af relationer, har jeg valgt metoder, som giver mulighed for at observere og spørge til musikalsk praksis, med henblik på at opnå en indsigt i disse relationer. Også informanternes brug af musik til *selvregulering* og *selvfortælling* vil være i fokus. Sådanne aktiviteter betragtes også som relationelle. Givet den overordnede flerstedede metodik benytter jeg flere forskellige metodiske tilgange til informanter og steder. Blandt unge rappere og rapfans blev jeg en del af hverdagen i en klub, og kunne benytte mig af deltagende observation og uformelt samvær. I min kontakt til unge kvinder med muslimsk baggrund var jeg begrænset af køns- og aldersforskelle. Blandt disse informanter blev interviewet den foretrukne metode. Uanset metode var det en vigtig del af samværet med informanterne at inddrage klingende musik. Grundlæggende er det min opfattelse, at selv ret formaliserede interviewsituationer indebærer en form for deltagelse (Rubow, 2010).

Man påvirker som forsker sit felt nærmest uanset metodik. I en vis udstrækning har jeg forsøgt at kompensere for nogle magtmæssige misforhold. Men fremfor at forsøge at udligne alle resultater af min egen tilstedeværelse, har jeg valgt at lade nogle virkninger heraf indgå direkte i analysen. Med det udgangspunkt at man faktisk ikke *kan* undgå at være en aktiv del af sin forskning, har jeg altså valgt at være transparent omkring min egen rolle, ud fra den metodiske position, man kan kalde ikke-restriktiv:

Det aktive forskningsperspektiv indebærer videre en ”ikke-restriktiv” metodologisk praksis, hvor alle bidrag til samtale og interaktioner fra både forsker og feltdeltagere danner grundlag for, og bevidst inkorporeres i, analysen.  
(Thuesen, Tanggaard & Vitus Andersen, 2014, 19)

Konsekvensen af dette er, at meget materiale, for eksempel fejltagelser og konflikter i feltarbejdet, som ellers ville være blevet klassificeret som støj eller fejlkilder, kan anses som brugbare data for den følgende analyse (Bengtsson, 2014, Vitus, 2014). Sådanne uforudsete resultater af metodiske valg er en uadskillelig del af den indhentede empiri og vil derfor blive inddraget løbende i de følgende afsnit.

Accounts of a “real” world do not, then, depend on a logic of “discovery” but on a power-charged social relation of “conversation”.  
(Haraway, 1988, 593)

Viden konstrueres og bruges i givne situationer med de dertil hørende magtrelationer, og grænserne imellem inde og ude er dermed flydende. Man kan ikke som forsker træde ind i en fremmed verden og regne med at opdage, eller læse med Haraways ord, det, som er derinde. Det som *er*, er det forskeren selv er med til at producere.

### 2.3 Etiske overvejelser

Etik er en løbende overvejelse i forskning, som involverer interaktion med mennesker. Det er ikke noget, man kan sikre ved forudgående design af en metodik (Brinkmann, 2010). Som studie af unge med muslimsk baggrund i Danmark er afhandlingen i berøring med, og potentielt en del af, problemer og sommetider også frygt og fordomme. Desuden er en del informanter ret unge, hvad der i sig selv kalder på etiske overvejelser. Enkelte informanter har fortalt om personlige erfaringer, som de eller jeg ikke ønsker offentliggjort i genkendelig form. Nogle af de etiske problemstillinger er allerede berørt under metodeafsnittene. Nærværende afsnit gør kort rede for nogle overordnede etiske valg.

Projektets arbejdsform har, uanset om der har været tale om uformelle samtaler, interviews eller deltagende observation, bragt mig ind i andre menneskers liv. For enkeltes vedkommende i en længere periode. Den primære etiske overvejelse ved dataindsamling har været opretholdelse af tillid. Det vil sige, at informanterne har vidst, hvad deres bidrag (hvor det end bestod) skulle bruges til. De har ligeledes fået garanti for at citater, lydoptagelser eller fotos ikke ville blive offentliggjort i genkendelig form uden deres samtykke. I nogle tilfælde har anonymiseringen blot bestået i at ændre navne på personer og steder. I andre har jeg valgt at anonymisere ved også at sløre eller ændre andre oplysninger. Det skal understreges, at den generelle anonymisering ikke skal opfattes som udtryk for, at informanternes udsagn generelt er kontroversielle. Meget brede geografiske størrelser, som fx Københavns Nordvestkvarter er ikke ændret, ligesom nogle institutioner også optræder under eget navn. I hvert tilfælde beror afgørelsen på en konkret vurdering af vigtigheden af anonymisering.

En vigtig etisk overvejelse var gengivelsen af det konkrete empiriske materiale. Transskription af interviews er for eksempel en ganske teoretiseret disciplin i sig selv, i den forstand at transskription er en oversættelse og en aktiv fortolkning, ikke blot en gengivelse (Tinggaard & Brinkmann, 2010, 43). Selve ordene i et interview er kun en del af det, der bliver sagt. Kropssprog, tonefald, accent og meget andet er også betydningsbærende i samtale. Derfor har jeg kombineret lydoptagelser med feltnoter og i øvrigt transskriberet alle interviews selv og så hurtigt som muligt efter de pågældende samtaler/interviews. Fremfor at rette talesprog til grammatisk og syntaktisk korrekt dansk har jeg valgt at gengive relativt mange pauser, fejl og fyldord, både i spørgsmål og svar. I nogle tilfælde gengives reaktioner som for eksempel latter eller kropssprog som en del af transskriptionen. Dette valg hænger sammen med mit ønske om at lade de individuelle personer komme til syne som individer med egne stemmer, selvom de er anonymiserede (Otterbeck, 2010, 18). Det har også været vigtigt at formidle den begejstring, humor og ironiske distance, informanterne bød på. En del af de empiriske afsnit består i direkte uddrag af de transskriberede interviews og samtaler. Dette er prioriteret for at give afhandlingens informanter stemme, og for at være transparent omkring min egen rolle i samtalerne.

De feltarbejder denne afhandling bygger på har i stor udstrækning fundet sted i rammer, som adskiller sig fra min egen dagligdag. Uanset at næsten al kommunikation i forbindelse med interviews og andre møder med informanter har foregået på dansk, er der altid risiko for fejltolkninger og misforståelser, når konteksten er fremmed for den, som skal fortolke og analysere. Selvom sådanne misforståelser kan være vigtige og betydningsfulde i sig selv, er de

det i hvert fald først, når de er opklarede eller i hvert fald erkendte (Hastrup, 2010a, 66,67). I de sammenhænge, hvor sproget arabisk er involveret, for eksempel en situation hvor jeg var til stede ved et længere shiamuslimsk religiøst/musikalsk ritual, er det åbenlyst, at der er fare for at misforstå eller for at overse noget vigtigt. Disse forhold har tilsammen gjort at jeg i en vis udstrækning har bedt informanter om at læse udkast til de dele af afhandlingen, hvori de selv optræder. Fremfor at inddrage afhandlingens informanter i mere systematisk dialogisk redigeringsarbejde (Feld, 1987, Lind, 2012, 206-208), har jeg primært opsøgt deres feedback i tilfælde, hvor jeg har vurderet at regulære misforståelser fra min side kunne forekomme. I nogle andre tilfælde var formålet med at få feedback blot at sikre at graden af anonymisering passede til informanternes forventninger. Ofte gav det at tale med informanterne i forbindelse med feedback nye interessante indsigter.

### 3 Musik og religiøs praksis

---

*The human understanding, from its peculiar nature, easily supposes a greater degree of order and equality in things, than it really finds.* Francis

Bacon

Jeg har valgt at præsentere empiri og resultater tematisk, med det vigtige forbehold at tematikken i høj grad er konstrueret, og antageligt udtryk for den stræben efter orden i kaos, som Francis Bacon omtaler ovenfor. Således har jeg opstillet de følgende empiriske hovedkapitler med udgangspunkt i nogle måder at bruge og forstå musik på. Som allerede nævnt afspejler de tre empiriske hovedkapitler i høj grad mine egne veje ind i feltet. I løbet af feltarbejdet tegnede der sig konturerne af en tredeling af det empiriske materiale. En tredeling, som kan henføres til den anvendte snowballing-metodik. De viste sig at de kontakter og institutioner, som i feltarbejdets første faser hjalp mig ind i felten, hver især pegede i retning af nogle bestemte miljøer, hvor musik blev forstået på bestemte måder.

I sidste instans er der tale om en konstrueret tredeling, med en grad af overlap imellem de beskrevne fænomener og deres egenskaber.

*Og så tror jeg nok også at det har de her religiøse elementer i, at jeg søger den her ekstase hos Skaberen. Ja? Og musikken tager mig væk fra det mål eller ønske; det bliver underholdning. Det bliver også underholdning af sindet og af humøret. Fadilah, København/Irak (gruppeinterview, september 2013)*

Det følgende beskriver cases, hvor musik relateres direkte til religiøse diskurser og personlig og social religiøs praksis. Det vil sige at de mennesker, der optræder i det følgende, har givet udtryk for, at musik er en vigtig del af deres relation til islam. Informanterne har jeg mødt og talt med i flere forskellige sammenhænge, rækkende fra det private og intime til det decideret officielle og formelle. En stor del af dette hovedkapitel er bygget op omkring min kommunikation med en bestemt gruppe unge kvinder. Deres personlige beretninger om (og med) musik, lyd og følelser fylder et afsnit for sig. Derudover præsenterer jeg nogle musikalske sider af det shimuslimske Āshūrāritual, som jeg oplevede som gæst. En ung mand fortæller om nogle reaktioner på offentlig brug af islamisk lyd og musik i vesten. Endelig er der i kapitlets slutning en skildring af et af mine meget få møder med et mere stift formuleret forbud mod musik. Tilfældige møder med mennesker med muslimsk baggrund, fx taxature, har ofte affødt spontane samtaler om musikkens rolle i de pågældende menneskers liv. Hvor ”stedet” i mit øvrige feltarbejde ofte har haft karakter af reel geografisk eksistens, som for eksempel en konkret uddannelsesinstitution eller en bestemt klub, er der i dette hovedkapitel tale om en række møder med mennesker: Møder med så mange fællestræk, at en følelse af, at jeg har besøgt et *sted* trods alt er til stede.

Jeg har som hovedregel fravalgt at opsøge informanter via institutioner som primært defineres religiøst (moskeer, muslimske foreninger etc.). Afhandlingens hovedformål er at undersøge det personlige musikliv blandt nogle unge i Danmark, og kun i underordnet grad at diskutere hvordan formaliseret eller institutionaliseret islam forholder sig til musik og

musikalsk praksis. Dette er med inspiration fra Nadja Jeldtofts ambition om at undersøge ”how Muslim makes sense of Islam on a micro-level” (Jeldtoft, 2011, 1134). Som Jeldtoft anfører, er der en del problemer forbundet med at definere sine informanter negativt (”non-organized”) på denne måde, men, som hun også pointerer, giver det metodisk mening at undgå institutioner, hvis målet er en hverdagsnær forståelse af variationen i personlig religiøs praksis (2011, 1139). Når jeg alligevel har besøgt et par moskeer og en forening for (shia-)muslimer, har det populært sagt været ”den anden vej rundt”, i og med at det har været informanter, som personligt har inviteret mig til at besøge bestemte steder, fordi *de* mente, at *jeg* kunne lære noget ved at se og høre bestemte dele af deres musikalske praksis.

Fænomenologisk betragtet er en del af det følgende besøg i livsverdener, som indeholder metafysik og personlige relationer til Gud. Jeg har således bevæget mig i områder, hvor sekulær epistemologi ikke slår til. Gudsbegreber og metafysik er en del af de levede liv, jeg har fået indblik i. Derfor har de reel eksistens, og derfor har jeg efter bedste evne forsøgt at gengive personlige religiøse ideer loyalt, uden at forsøge at forklare eller motivere dem med baggrund i sekulær rationalisme. Som Mahmood gør gældende, er det nødvendigt at forsøge at forstå islamiske opfattelser på deres egne præmisser (Mahmood, 2001).

Dette hovedkapitel handler om religiøse ideers relation til musikalsk praksis, derfor bliver teologiske forståelser af islam aktuelle. Det første afsnit introducerer derfor nogle historiske, terminologiske og teologiske aspekter af islams relation til musik. Nævnte afsnit berører dermed en gammel kompleks diskussion, som indeholder flere overlappende problematikker. Det er ikke hensigten med dette afsnit om teologi at fremstille islams musiksyn som et sammenhængende system, ud fra hvilket jeg derefter forklarer afhandlingens informanternes handlinger eller opfattelser som en kausal effekt. Som Cook et al siger det, er det tvivlsomt om det overhovedet giver mening at anskue religion på denne måde, når man arbejder etnografisk:

It is importantly possible that no such single system exists, and that there is nothing which in this sense makes it true that particular beliefs or practices are or are not ‘really’ Buddhist, Christian, islamic, or whatever.  
(Cook, Laidlaw & Mair, 2009, 53)

Den historiske og nutidige diskussion af musikkens rolle i islam spiller undertiden en rolle for nogle af de musikalske valg, informanterne træffer i dagligdagen. Når nogle informanter siger, at nogle former for musik ikke er tilladt af islam, nødvendiggør det en nærmere forklaring, som altså til dels kan findes i teologi og historisk islam. Men det ændrer ikke på, at islam i afhandlingen forstås som noget enkeltpersoner via musik forholder sig aktivt og konstruerende til, ikke blot som et system, som bestemmer deres handlinger. I den forstand er islam noget, man aktivt *gør* (Jeldtoft, 2011, 1135, van Nieuwkerk, 2011a, 4-6). En af de ting, informanterne gør, er at de nogle gange forholder sig til teologiske diskurser, når de lytter til og taler om musik. Med Small kan man sige at deres *musicking* involverer relationer til islam.

### 3.1 Islam, teologi og musik

#### 3.1.1 Introduktion

Dette afsnit indeholder en teoretisk introduktion til islams relation til musik, med særligt henblik på at diskutere baggrunden for den opfattelse, at islams musikopfattelse skulle være særligt forbeholden. Nogle vigtige terminologiske, teologiske og historiske forhold bliver introduceret. Afsnittet indeholder også konkrete eksempler på, hvordan islamisk musikforståelse kan give sig udtryk i musikalsk praksis. Det kan synes selvmodsigende at medtage denne udredning om islamiske musikopfattelser, når afhandlingens fokus ikke i øvrigt er på islam som teologisk system. Men eftersom forestillinger om, og referencer til, juridisk/teologiske forståelser af musik ofte dukker op i mit empiriske materiale, er det relevant at give et overblik over, hvad det er for en kompliceret diskussion, der refereres til, når nogle informanter eksempelvis taler om, hvad der er tilladt i islam, når det gælder musik. De følgende korte udtalelser illustrerer, hvordan der ofte er en form for dobbelthed involveret, når talen er om musik og islam generelt:

*Jeg kan sikre dig, at unge muslimer lytter lige så meget til musik som deres ikke-muslimske jævnaldrende, så vidt jeg ved, lige bortset fra dem, som mener, at musik er haram. Og jeg tror i det store hele, at det er det samme de lytter til, som alle andre.*

Abdul W. Pedersen, Imam og debattør i mail til JFS, 2012

*99% har jo anden etnisk baggrund i den her betonbebyggelse. Og selvom de har deres egne folkelige musiktraditioner, er musik det der hedder haram... eller.. de sagde det var haram, fordi de [forældrene] ikke kunne kapere, hvad der foregik. Det var uden for deres rækkevidde og de var ikke en del af det. Hvor traditionel palæstinensisk musik med trommer og fløjte..., altså en af fædrene underviste i det! Og det måtte drengene godt.*

Mads, Klubleder, Provinsbyen, udtaler sig om opstarten på klubbens musikaktiviteter, som nogle forældre var forbeholdne overfor. Interview, september 2013

Det fremgår, at man på den ene side kan finde den ide udtrykt, at musik er *haram* (religiøst uacceptabelt), men også, for det første, at langt fra alle muslimer har den opfattelse, og, for det andet, at mange kan acceptere musik i nogle sammenhænge, uanset at man har givet udtryk for at musik som sådan er haram. Det er et vilkår for hele min gengivelse af forholdet imellem islam og musik, at sådanne eksempler på tilsyneladende inkonsekvens konstant er til stede. Det er imidlertid vigtigt fra starten at slå fast, at der i høj grad er logik og konsekvens bag de praksisser, som ovenstående generelle udtalelser har baggrund i.

Uanset karakteren af de teologisk/juridiske referencer, informanterne har anvendt, skal de efter min opfattelse ses i lyset af en større teologisk/juridisk debat inden for islam. Det er hovedtrækkene i denne, jeg ønsker at skitsere i dette overblik. Som det vil vise sig, er der adskillige problemer og brudflader involveret i en redegørelse for islams relationer til musik. Det er ikke desto mindre muligt at pege på nogle bestemte terminologiske, teologiske og musiktekniske forhold, som er gået igen i debatten om musikkens status siden Profeten Muhammed. Det er ikke hensigten at gengive nogen form for afgørelse af spørgsmål om

musikkens generelle tilladelighed, men at give en overordnet beskrivelse af nogle af de vigtigste argumenter og positioner i en diskussion, som forbløffende ofte handler om, hvad musik egentlig er.

En del stemmer, både i og uden for islamiske miljøer, gør gældende, at musik kan have problematisk status blandt muslimer (Faruqi, 1985, Harris, 2002, Hirschkind, 2006, LeVine, 2009, Otterbeck, 2008, Shiloah, 1995). I et yderpunkt kan man finde den opfattelse, at musik er forbudt, eller *haram*, for muslimer. Den anden pol gør gældende, at musik er en fuldt tilladt og religiøst acceptabel del af en muslims hverdag. Midt i spektret finder man det standpunkt, at hverken profeten, Koranen eller andre autoriteter validerer musik og musikudøvelse tilstrækkeligt entydigt til, at man kan stille sagen firkantet op. En af årsagerne til dette er, at selve ordet ”musik” kan opfattes på flere forskellige måder, afhængigt af kontekst. Som jeg vil vise, kan selve diskussionen af, hvad der egentlig konstituerer musik, også være aktuell for muslimer i Danmark.

Det er vanskeligt at finde muslimske lærde, som vil sige at enhver musik altid og i enhver situation er tilladt (Faruqi, 1980, Otterbeck, 2008). Men der er omvendt ikke noget enestående ved det forhold, at islam sætter grænser for, hvilken musik der er passende i givne situationer. Som Street pointerer, er regulering og afgrænsning af, hvad der kan spilles/høres, og hvornår, en del af nærmest enhver musikalsk interaktion imellem mennesker (Street, 2012, 12), hvorfor islam ikke er exceptionel. Der findes talløse både historiske og nutidige eksempler på, at alle mulige aktører i udstrakt grad regulerer og begrænser musik og musikudøvelse (DeNora, 2003, 1).<sup>10</sup>

Hence, the question on which we should focus our interest is, above all: do the **tension, friction** and **conflict** emanate from the concept of **music itself**, or are they determined by **other factors**?  
(Shiloah, 1995, 34) m.fh.

Shiloahs spørgsmål er på mange måder centralt for islams og muslimers forhold til musik. I dets kontekst i Shiloahs bog *Music in the World of Islam* vedrører spørgsmålet umiddelbart den generelle diskussion af musikkens status i islams historie og i teoretiske debatter. Men spørgsmålet kan i lige så høj grad stilles i enkeltsituationer, hvor musik er involveret i islamiske kontekster. I begge henseender bliver svaret på spørgsmålet først og fremmest, at netop musikken ”i sig selv” (*music itself*) ikke er en let størrelse at indkredse. Dette åbner for en diskussion af selve ordet ”musik” og dets forskellige betydninger. Denne diskussion, som den viser sig i islam, gennemgår jeg nærmere om lidt, men jeg tør godt foregribe konklusionen: Musik er ikke en klar størrelse i islam. I praksis er det netop en lang række af *other factors*, som afgør, dels om der overhovedet er tale om musik, og dels om denne musik i den givne situation er acceptabel eller ej.

Som sagt følger en nærmere redegørelse for, hvilke faktorer, der kan inddrages, men inden da vil jeg gerne minde om Smalls almene problematisering af musikbegrebet, som er

---

<sup>10</sup> Shiloah pointer, at man i jødiske sammenhænge kan finde synspunkter på musik, som minder meget om dem, islamiske musikskeptikere fremfører. Se (Shiloah, 1995)

fremlagt i kapitel 1. Den ligger ret tæt på Shiloahs retoriske spørgsmål. Christopher Small gør gældende, at det netop er menneskers konkrete brug af musikken, der giver den meningsindhold. Den samme tankegang ligger i høj grad bag islamiske diskussioner af musik. Og argumentet går begge veje. Vi kunne derfor uden større problemer anvende Shiloahs spørgsmål på diskussioner af musik idet hele taget. Også i ikke-muslimske (Vestlige om man vil) kontekster findes der som bekendt i høj grad spændinger, friktion og konflikter omkring musik. En tilbagevendende diskussion i både Vesteuropa og USA omhandler for eksempel spørgsmålet om, hvorvidt musik kan forårsage vold og anden uønsket adfærd kausalt (Brown & Volgsten, 2005, Johnson & Cloonan, 2008).

Det er også vigtigt at huske på den dobbelthed, som findes i formuleringer som "the meaning of music" hos Small. Dobeltheden er mere tydelig på engelsk end på dansk, men pointen er den samme: Opfattelser af musiks betydningsindhold er i høj grad afhængige af opfattelser af betydningen af selve ordet musik - og omvendt.

### 3.1.2 Overblik og historisk baggrund

Når jeg ovenfor fremhæver at diskussionen om muslimers forhold til musik er gammel, er det på den ene side for at understrege, at den altid har været en del af det landskab, muslimer har navigeret i. På den anden side er det også for at pointere, at konsensus aldrig har været opnået. Som flere kilder påpeger, kan man finde modstridende opfattelser af sagen igennem hele islams historie (Otterbeck, 2008, Shiloah, 1995). Uenigheden kan spores både blandt juridisk/teologiske kilder og blandt kilder som behandler sekulære emner. Musik har uanset disse uenigheder altid været til stede i islamisk kultur.

This evidence and the practices of the community recorded in Islamic history would certainly not justify our saying that Islamic culture produced no religious music or that Islam prohibited music. The fact is that both religious and secular music flourished in all periods of Muslim history. (Faruqi, 1980, 59)

Ikke desto mindre figurer fortællinger om islamiske musikforbud ofte i vestlige diskurser. Et nyere eksempel på en højt profileret fortælling om musikkens censur er de opsigtsvækkende religiøse forordninger, som Taleban blev citeret for i slutningen af 90'erne. Siden Talebans forsøg på at forbyde musik *en bloc* i hele Afghanistan (og i dele af Pakistan), er der kommet en del Vestlig mediefokus på islams relationer til musik. Til eksempel har Nordmalinesiske islamisters håndfaste udlægning af Sharia medført mange tilfælde af censur og overgreb mod musikere, sangere og dansere (Morgan, 2013). Overgreb, som har fundet vej til vestlige overskrifter, typisk i form af historier, hvor rollefordelingen imellem islamister og moderate har været tegnet skarpt op.<sup>11</sup> Det lader til at islamisters modvilje mod musik er særligt velegnet til at placere dem som kulturelt anderledes i journalistiske diskurser. Titlen på den rapport anti-musikkenscensurorganisationen Freemuse udgav om situationen i Afghanistan var

---

<sup>11</sup> Fx overses det ofte at konflikten i Mali også havde en religiøst moderat regional og etnisk selvstændighedsbevægelse som omdrejningspunkt. Desuden har militærkuppet i Sydmali gjort sagen yderligere kompleks. Se også Morgan, 2013 om musikkenscensur, islam og politik i Mali.



”Can You Stop the Birds Singing?” (Baily, 2001), hvilket illustrerer, hvordan Talebans indstilling til musik i Vestlig diskurs blev fremstillet som nærmest naturstridig.

Den ideologiske baggrund for indførelsen af deciderede forbud mod musik kan ofte opfattes som en søgen mod en konstrueret fortid. Musikfjendtlige islamister forsøger typisk at få det, de anser som tidens moralske forfald fremstillet som om nedbrydende kræfter, i form af musik og musikere, har været på spil. I denne proces konstruerer man en mere moralsk fortid, som er imaginær, men som anråbes som den oprindelige og autentiske tilstand, man bør vende tilbage til:

The public morals argument rests on ideas about cultural, traditional or religious erosion caused by the music and artists and the lifestyles associated with it or them. Conservative or Islamist religious scholars are instead arguing for what they see as ‘authentic’ values and morals, but often the morals hailed have never really dominated people’s lives, except in theory. Rather the moral ideal is taken from the 1960’s and projected on to the 7th century as Lila Abu-Lughod so aptly observes.

(Otterbeck, 2008, 223)

Min pointe er, at den overvældende restriktive forståelse af musik, som kendetegner Taleban og tilsvarende bevægelser, ikke kan betragtes som en tilbagevenden til en fjern fortids islamiske praksis, men nærmere som en moderne ide, som blot *legitimeres* ved hjælp af en bestemt forståelse af en mytisk fortid. Som Otterbeck påpeger, har det omfattende og kategoriske musikforbud, Taleban tegnede sig for, kun få historiske fortilfælde (Otterbeck, 2008). Jeg nævner dette for at gøre opmærksom på, at historien ganske rigtigt er fyldt med eksempler på islamisk *uenighed* om musik, men at den ikke legitimerer en eventuel påstand om, at islam tidligere har omfattet flere musikforbud. Shiloah nævner som et eksempel på historisk uenighed, at de militært og økonomisk magtfulde kaliffer i tidlig islam generelt var positivt indstillede over for den musik, som de brugte som en del af hof- og overklasselivet. Denne praksis bragte dem i konflikt med religiøse autoriteter, som med baggrund i deres læsning af kilderne betragtede musik som unyttigt tidsfordriv og underholdning (Shiloah, 1995, 20).

Næsten alle kilder, historiske som nyere, er enige om at musik i islamisk kultur ofte er blevet betragtet som en stærk kraft, med uimodståelig (*irresistibly strong*) indflydelse på lytterens krop og sjæl, som Shiloah formulerer det (Shiloah, 1995). I denne forstand er der klart en historisk kontinuitet, idet denne opfattelse af musikkens potentiale kan findes i de tidligste skriftlige kilder. Sufi-bevægelsens brug af musik skal kort nævnes, fordi denne mystiske gren af islam ofte fremstilles som havende en bestemt og mere liberal forståelse af musik. Som Shiloah understreger, er sufismens musikforståelse imidlertid præget af den samme grad af respekt for musikkens potentiale, som man i øvrigt finder i islam. Så selvom man med en vis ret kan pege på, at sufismens brug af musik og dans i religiøse ritualer adskiller bevægelsen fra resten af islam, er der ikke nødvendigvis derfor tale om en liberal holdning til musik. Som Shiloah skriver, anser mange sufi-autoriteter musik som så potentielt farlig, at kun særligt oplyste bør omgås den. Brugen af musik kan kræve særlige forudsætninger hos Sufi-lytteren (Shiloah, 1995, 41).

Som en trussel mod rationalitet og selvkontrol er musik historisk blevet sidestillet med fx alkohol og andre stimulerende stoffer (Racy, 2004, 34, Shiloah, 1995, 35), antageligt også på grund af den omstændighed, at musik og alkohol ofte optræder i samme situationer. Musikkens tætte tilknytning til seksualitet, ikke mindst prostitution, er af lignende grunde også et tilbagevendende tema (Racy, 2004, 46). Disse historiske koblinger imellem musik og (andre) religiøst problematiske aktiviteter har ind imellem relevans i dagligdagen blandt danske muslimer, hvilket jeg vender tilbage til. Inden da er det nødvendigt at gøre rede for nogle forskellige forståelser af selve ordet musik.

### 3.1.3 Arabiske ord for musik og andre terminologiske uklarheder

Det følgende handler umiddelbart om oversættelsesproblematikker. I den forstand er det korrekt at sige, at ordet musik har en anden betydning på dansk og fx engelsk end på arabisk. Men som jeg allerede har været inde på, ligger der en mere vidtgående definitionsproblematik under overfladen. Faruqi beskriver et misforhold, eller dilemma, imellem to forskellige referencerammer:

The dilemma of **conformance** in musical nature versus **non-conformance** in cultural definition has presented thorny problems and many a confusion for the student of Arab and other Islamic World musics.  
(Faruqi, 1980, 58)

Det vil sige, at musik som ordnet lyd eller klang (*musical nature*) i mange tilfælde udmærket kan forstås og diskuteres på samme måde i vestlige og muslimske rammer. Det kommer der eksempler på i næste afsnit, hvor decideret musiktekniske detaljer diskuteres. Det mest signifikante er imidlertid det, Faruqi ovenfor kalder ”ikke-konformans i kulturel definition”, som jeg tillader mig at oversætte formuleringen. I den vestlige verden kan musik som æstetisk kategori omfatte de fleste former for rytmisk/tidslig struktureret lyd. Man vil i Vesten kunne bruge ordet musik næsten uanset hvilken funktion denne organiserede lyd (*aural aesthetic expression*) har, som Faruqi skriver. Man kunne sige at Smalls meget alsidige brug af begrebet *musicking* afspejler dette forhold.

Ordet musiks oprindelige græske betydning, ”musernes kunst/teknologi”, som netop omfattede andre udtryksformer end kun musik, har i Vestens tilfælde medført at termen er så bred, at den i praksis kan dække stort set al musik på alle de akser, man i Vesten typisk organiserer og diskuterer kunst efter: Sekulær/religiøs, høj/lav, populær/elitær, kommerciel/non-kommerciel etc. Det arabiske ord *mūsīqa* har tydeligvis samme etymologiske baggrund i græsk. Men af historiske årsager favner ordet ikke nær så bredt som dets vestlige modstykke. I en historisk periode lå betydningen i den muslimske verden tættere på den meget teoretiske genstand, som matematisk og akustisk blev studeret som *musica* (latin) i middelalderens Europa (Faruqi, 1980, 58, Shiloah, 1995, 20). Senere har *mūsīqa* i islam fået klare konnotationer i retning af sekulære funktioner, og i mange tilfælde knyttes ordet primært til musik med musikinstrumenter, eller slet og ret instrumental musik. Det vil sige at man uden at høre musik i den sidstnævnte (arabiske, snævre) betydning, udmærket kan have en praksis, som involverer musik i førstnævnte (brede, vestlige) betydning.

Borrowed from the Greek language by the Muslims of the 8th-10th centuries, the term *mūsīqa* has had various connotations in Islamic history; but **only when used in the loosest sense** has it been regarded by members of Muslim society as synonymous with the term "music" as defined above. Instead, in most instances, it applies only to certain **secular** musical genres of the culture.

(Faruqi, 1980, 6) M.fh.

Når man spørger direkte om "musik" er legalt eller ej, skal man derfor som minimum afklare, om selve ordet skal forstås i almen (vestlig) betydning eller i specifik (arabisk, islamisk) betydning. Når denne teoretiske distinktion er på plads, er det ikke længere så paradoksalt, når nogle muslimer siger at de ikke hører musik, eller at musik er problematisk eller endda forbudt, samtidig med at de har en musikalsk praksis. De kan sagtens have en musikalsk praksis, som ikke defineres som musik i deres forståelse, men som kan benævnes specifikt som fx *anashīd*, en vokal genre, som sjældent ses som anfægtelig. Her følger et par eksempler på, hvordan oversættelser må inddrage sammenhængen for at fungere:

Selve det at lytte kan i nogle sammenhænge oversættes *samā'*. (Ordet betyder ordret at høre eller lytte, afhængigt af kontekst). Men samtidig kan *samā'* også forstås som den handling at høre musik. Som Shiloah beskriver, det kan *samā'* samtidig betegne den hørte musik ("The term *samā'*, which means both hearing music and the music that is heard [...]") (Shiloah, 1995, 31). Både Shiloah og Faruqi (1985) peger i den retning, at *Samā* på grund af denne dobbelthed i princippet er en velegnet term til at illustrere islams forhold til lyd og musik i en generel forstand, fordi den viser, at lytteren er en del af processen - et vigtigt forhold, som vi kommer tilbage til. Men samtidig er ordet (som substantiv) primært knyttet til religiøs musik, hvorfor man ikke blot kan oversætte *samā'* med "musik".

Et andet ord for musik, som giver mening i nogle sammenhænge, er *ghinā'*. Ordet, som kan oversættes "sang" er blevet brugt til at betegne sekulær musik, også instrumental musik, som Faruqi skriver (1985, 6). Men da der i praksis ikke altid er skarpe skel imellem sekulær og religiøs brug af musik, kan dette ord heller ikke bruges uden nærmere redegørelse for kontekst. En del musik, som i Vesten ville blive opfattet som religiøs, kan bruges ved sekulære lejligheder. Dette gælder også koranrecitation (Faruqi, 1985, 8). Det problem, at musik som sådan ikke er en entydig størrelse på arabisk bliver især interessant, hvis man vil forsøge at gå til de grundlæggende islamiske kilder for at finde svar. Sproget arabisk er fundamentet for enhver seriøs intern teologisk/juridisk debat om vigtige emner i islam, af den grund at Koranen (ifølge Koranen selv) er åbenbaret og senere videreformidlet og nedskrevet på dette sprog (Brown, 2009, 8).<sup>12</sup> Derfor er oversættelse og arabisk terminologi fokusområder i denne sammenhæng, uanset at mange muslimer, både i Vesten og andetsteds, ikke har et dagligt forhold til arabisk.<sup>13</sup> Det skal pointeres at koranen og mange øvrige kilder i islamisk teologi

---

<sup>12</sup> Se fx Sura 12 vers 2; *Vi har sendt den ned som en arabisk Koran. Måske kommer I til fornuft!* Koranen i ny Dansk Oversættelse, via [www.Forlagetvandkunsten.dk](http://www.Forlagetvandkunsten.dk))

<sup>13</sup> Som Daniel Brown formulerer det, er det interessant i sig selv at arabisk spiller så stor rolle i en verdensreligion, hvis medlemmer i stor udstrækning ikke forstår sig selv som arabere (Brown, 2009).

ikke blot er på arabisk, men på såkaldt klassik arabisk eller *al-fuṣḥá*, som ikke umiddelbart kan forstås af alle arabisktalende.

Dette fravær af en almengyldig oversættelse af ordet musik til arabisk skal, som Faruqi understreger, ikke ses som et tegn på en sproglig ”mangel”. Tværtimod peger forholdet i den retning, at der altid har været interesse for musik i den muslimske verden, og at man netop af den årsag har udviklet et nuanceret sæt af betegnelser (Faruqi, 1985, 7).

### 3.1.4 Terminologien og teologisk betingede restriktioner

No legalist or religious authority can prohibit or authorize something *a priori* by personal decision; such an authority is obliged to base his arguments either in sacred writings or on analogy. The first and most sacred source in our case is the *Qur'an*. Both those in favor of music and those opposed had recourse to it, which is perplexing **because nothing in the *Qur'an* concerns music explicitly**. Hence, the parties to the dispute address themselves to exegetes who suggest either implicit prohibition or admissibility.  
(Shiloah, 1995, 32) M.fh.

Når Shiloah hævder at Koranen ikke omtaler musik, kan det forstås på to niveauer, jfr. Faruqis præsentation af sammenligningsproblemerne. For det første er man enige om, at man ikke finder ordet *mūsīqa* eller lignende brede betegnelser i Koranen. For det andet indeholder den stort set heller ikke klare referencer til musik og sang i nogen af de mere specifikke betydninger. Som Shiloah siger klart ovenfor, må man ty til fortolkning af koranvers, som ikke direkte relaterer til musik, hvis man vil bruge Koranen som kilde til viden om musik og musiks status. Shiloah fremhæver et bestemt vers, som ofte bruges til at argumentere for at musik er uforenligt med islam:

*Der findes blandt menneskene en og anden, der køber sig underholdende tale for i uvidenhed at lede vild, bort fra Guds vej, og drive spot dermed. De har en forsmædelig straf i vente.*  
Koranen, Sura 31, 6<sup>14</sup>

Den ”underholdende tale” i oversættelsen hedder på arabisk *lahwal hadith*, og som der kommer endnu et eksempel på, kan *lahwal* forstås som underholdning i bred forstand. I den tolkning rummer begrebet også musik.

Et andet vers er følgende:

*... og fremsig Koranen messende!*  
Koranen, Sura 73, 4

Ovenstående korancitater er blandt dem, som bruges i diskussioner om musik. Som det fremgår, er man nødt til at fortolke enkeltord og begreber, eftersom musik ikke er nævnt. Koranen er det første sted, man bør søge viden til afgørelse af et spørgsmål, som Shiloah skriver ovenfor. Som Guds ord er den fundamentet for islamisk teologi. Andre islamiske kilder til

---

<sup>14</sup> I Shiloahs bog henvises på grund af en trykfejl til Sura 31:5.

viden om musikkens status er i højere grad åbne for kritik og fortolkning. Dette gælder også sunnah-litteraturen, som i form af korte fortællinger, kendt som hadither<sup>15</sup>, beskriver Profeten Muhammeds handlinger og udtalelser i hans egenskab af forbillede. Der findes flere hadithsamlinger, men de to mest anerkendte (Shiloah, 1995, 32) er *Sahīh Bukhari*, og *Sahīh Muslim*, som er navngivet efter deres ophavsmænd<sup>16</sup>. Sahih kan oversættes ”autentisk” eller ”ægte” og disse to hadithsamlinger rummer tusinder af korte fortællinger om Muhammeds og hans nærmestes handlinger og udsagn, som er overleveret mundtligt indtil nedskrivningen i 800-tallet. Sunnah anses generelt som den næste autoritet efter Koranen. Men den adskiller sig afgørende fra Koranen ved at være menneskeskabt. Nu følger to hadith'er som ofte inddrages i diskussioner om musik. De er begge gengivet fra Bukhari-samlingen, og deres tilsyneladende modstridende gengivelser af profetens syn på musik er velegnede eksempler. Den **første** hadith beskriver umiddelbart, hvordan profeten undrer sig over, at hustruen, Aisha, ikke medbringer musik til en bestemt lejlighed:

She [Aisha, profetens hustru] conducted the bride to a man from among the Ansar. And the Prophet of Allah, peace and blessings of Allah be on him, said, "O `A'ishah! Why had you no **music** with you, for the Ansar love music?"  
(Sahīh Bukhari hadithsamling 67 : 64)<sup>17</sup> M.fh.

I den arabiske tekst er ordet musik (*mūsīqā*) ikke anvendt. Derimod bruges ordet *lhaw*, som kan betegne mange former for forlystelse og underholdning, også de mere tvivlsomme. I den ovenstående hadith er fortolkningen i den pågældende engelske oversættelse, at *lhaw* betyder musik i en eller anden form. Men der altså tale om en bestemt forståelse af ordet *lhaw*.

I den **anden** hadith kan det se ud til at profeten er kritisk indstillet til musik:

[...] he heard the Prophet saying, "From among my followers there will be some people who will consider illegal sexual intercourse, the wearing of silk, the drinking of alcoholic drinks and the use of musical instruments"  
(Sahīh Bukhari hadithsamling 69 : 494v) M.fh

Som i tilfældet ovenfor er der et oversættelsesspørgsmål involveret, idet ordet ”musikinstrument” ikke direkte forekommer i den arabiske originaltekst, men er oversat fra det arabiske ord *malahi*, som nærmere betyder ”underholdningsinstrument” (*instruments of diversion*) (Shiloah, 1995, 34). I øvrigt omhandler hele den pågældende del af Bukhari-samlingen (69) primært alkohol og alkoholforbud. Dette er endnu et eksempel på en

---

<sup>15</sup> Hadith (ahadith i flertal) kan betyde både ”tale”, ”nyhed” eller ”fortælling”. Ifølge overleveringen blev det skik, når muslimer mødtes, at hilse hinanden med spørgsmålet *hadith?* - ”hvad nyt (om Profeten)?”. Svaret på dette spørgsmål var ofte en anekdote om eller en udtalelse af Profeten Muhammed. En enkelt af disse beretninger udgør én hadith.

<sup>16</sup>Muhammed al-Bukhari (d. 870) og Muslim b. al-Hajjaj (d. 875)

<sup>17</sup> Sahih Bukhari hadithsamling, gengivet fra

[http://www.searchtruth.com/searchHadith.php?keyword=music&translator=1&search=1&book=&start=0&records\\_display=10&search\\_word=all](http://www.searchtruth.com/searchHadith.php?keyword=music&translator=1&search=1&book=&start=0&records_display=10&search_word=all), 30. september 2014

sammenkædning af musik(instrumenter) og uacceptable stimulanser. Denne kobling går igen i mange sammenhænge.

Sunnahlitteraturen er altså uklar på dette punkt, og det er vanskeligt at udlede andet end modstridende synspunkter, hvis man søger svar på simple spørgsmål om musik (Shiloah, 1995, 32). Et eksempel på, hvordan sproglige forhold også kan komplicere tingene i dag, følger her i form af et citat fra en af mine samtaler med nogle unge kvinder i Danmark om deres personlige musikalske praksis. Den pågældende unge kvinde forsøgte i et gruppeinterview at forklare, hvad der i hendes øjne adskiller islamisk musik fra ”musik”:

*Men ja, undskyld, men nu der er igen definitioner af musik! Her snakker jeg om ”Musik-musik”. [laver anførelsestegn med hænderne] Nu snakker jeg rock, pop reggae, såd’n musik. Og klassisk musik... Nu har jeg forvirret dig igen! Nu har jeg taget islamiske genrer væk. Og bevæger mig indenfor, æh..., Vestlige genrer, hvis man kan sige det på den måde... Husniyah, København/Irak (gruppeinterview, september 2013)*

Husniyahs humoristiske brug af betegnelsen ”musik-musik” passer slående med Faruqis distinktion, idet Husniyah med dette sproglige greb, som jeg opfatter det, mener musik som passer *både* i en musikalsk og kulturel definition. Som sagt stammer udtalelsen fra et gruppeinterview, hvor flere unge kvinder deltog. Så snart de indgik i indbyrdes samtaler om musik, var der ikke tegn på samme forvirring. Begrebsforvirringen var så at sige forårsaget, eller i hvert fald aktualiseret, af min tilstedeværelse.

### 3.1.5 Eksempler

Den terminologiske uklarhed, som Faruqi påpeger, og som ovenfor kommer til udtryk i en konkret samtale i København i 2014, har at gøre med det forhold, at arabisk indeholder adskillige ord og betegnelser, som hver for sig betegner en bestemt musikalsk/social/religiøs kvalificering af musikken, primært qua dens funktion i en given sammenhæng. I denne kvalificering *kan* der ligge en vurdering af, om den pågældende musikalske situation er gavnlig, hensigtsmæssig, neutral, tvivlsom eller måske direkte skadelig eller u-islamisk. Det vil være nærliggende at oversætte disse forskellige arabiske betegnelser til ”genrer”, men eftersom det i ligeså høj grad er musikkens funktion og kontekst som dens relation til et repertoire, der afgør betegnelsen, skal genrebegrebet bruges med nogen forsigtighed. Det samme gælder som nævnt andre vestlige musikvidenskabelige kategorier som fx religiøs/verdslig, høj/lav, populær/klassisk etc. (Faruqi, 1980, 56, Faruqi, 1985, 6, 10, 14).

Diskussionerne om musiks status har i islam ofte en komponent af rent teknisk musikteori lige under overfladen. For eksempel debatteres det på internettet om, og i hvilken grad, forskellige typer af lydeffekter, som delay og reverb, eller overtoneforstærkning er tilladelige på optagelser og musikudgivelser.<sup>18</sup> Ligeledes er det til debat, om en computer eller sampler kan betegnes som et musikinstrument, hvis den bruges til musikproduktion. (Harris, 2006, 141). Forskellige musikinstrumenters religiøse status har været et tilbagevendende stridspunkt siden profeten Muhammed modtog sine åbenbaringer (Berglund, 2008, Faruqi,

---

<sup>18</sup> Se fx artiklen om Nashīd på Wikipedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Anasheed>

1980, Faruqi, 1985, Shiloah, 1995). Et tidligt eksempel er den grundige diskussion om, hvorvidt bjælder på rammetrommer er acceptable eller ej (Shiloah, 1995, 31). Bogstavelige udlægninger af bestemte instrumenters status kan have hørbare konsekvenser i populærmusik, hvad der følger et par eksempler på.

*Adhān*, den officielle kalden til bøn, er et eksempel på en islamisk musikalsk praksis, som ikke vil kunne forbydes eller begrænses som ”musik”, fordi den slet ikke opfattes som sådan. *Adhān* kan i princippet repræsenteres og analyseres som musikalsk struktur i ren teknisk henseende: Der er grundtonefornemmelse, melodiske og rytmiske mønstre og gentagelser mv.<sup>19</sup> *Adhān* kan også noteres nogenlunde meningsfuldt på noder og reproduceres herefter.

Yusuf Islam (tidligere Cat Stevens) har en *Adhān* med på sit album *Footsteps in the Light* fra 2006. I hans indspilning udføres *adhān* som solosang, eller recitativ. CD'en *Footsteps in the Light* illustrerer på flere måde, hvordan religiøse/teologiske overvejelser kan omsættes til musikalske valg. Yusuf Islam har valgt at producere CD'en stort set uden musikinstrumenter, når man ser bort fra perkussion, vel at mærke. Slagtøj anses af mange som værende mere religiøst acceptabelt end andre musikinstrumenter (Faruqi, 1985, 19, 24, van Nieuwkerk, 2011b, 194). Dette forhold ligger antageligt bag albummets instrumentation, som altså ikke indbefatter elguitarer, keyboards eller andre instrumenter fra Yusuf Islams tidligere karriere som rockmusiker. Produktionen er til gengæld udstyret med polyfone korstemmer og samplede lydeffekter, såsom vind og fuglelyde. Reverb og delay bruges til at skabe rumlighed og til en vis grad også rytmiske og endda harmoniske effekter.

At udgive islamisk lyd (*adhān*, f.eks.) som en del af en kommerciel CD, kunne nogle steder i verden have givet Yusuf Islam problemer med islamiske juridisk-/teologiske autoriteter. Som da sangeren Marcel Khalife i 1999 stod anklaget for blasfemi ved en Libanesiske domstol, fordi han inkluderede koranvers i en sang. (“Oh My Father, I am Yusuf”, fra albummet *Arabic Coffeepot*, 1990)<sup>20</sup>. Episoden endte med frikendelse af Marcel Khalife. Det skal fremhæves, at selve sangens musikalske udførelse og generelle kunstnerisk/æstetiske kvalitet, ifølge domstolen, havde indflydelse på den juridiske afgørelse (Otterbeck, 2008, 218).

Det førømtalte totale musikforbud i Afghanistan i 90'erne forhindrede ikke Taleban i at udgive kassettebånd med deres egen musik (hvis musik forstås i bred forstand). I disse tilfælde er der tale om produktioner med heroisk islamistisk indhold, til eksempel i form af uakkompagnerede sange om Mujahedins bedrifter på slagmarken mod den sovjetiske besættelsesmagt eller senere fjender af islam. På mange af disse produktioner kan man finde en markant og næsten overdreven brug af elektronisk delay og reverb. John Baily foreslår, at denne brug af effekter har til hensigt at give lytteren en illusion om, at optagelsen er foregået i moskeer eller andre store rum (Baily, 2001, 43). Men det er efter min opfattelse tydeligt, at så markant brug af især delay ikke blot påvirker oplevelsen af fysisk rum eller omgivelser. De

---

<sup>19</sup> Et forsøg på en universel definition af musik falder uden for denne afhandlings rammer. Her menes blot at eksemplet *adhān* rent klangligt og teknisk vil kunne beskrives (og antageligt reproducere) ud fra de klassiske musikalske parametre: rytme, tonehøjde, klang, dynamik.

<sup>20</sup> Sangen var baseret på et digt af palæstinenserens Mahmoud Darwish. Digtet indeholdt historien om Josef og hans brødre fra det Gamle Testamente, en historie som også findes i Koranen.

mange ekkoer giver produktionerne harmoniske og rytmiske lag, som monofon sang normalt ikke besidder. Trods disse tekniske virkemidler og ligheden med sekulære sange, medfører de fraværende instrumenter, at Talebans indspilninger ikke er ”musik” i intern terminologi:

In terms of performance, the singing uses the melodic modes of Pashtun regional music, is nicely in tune, strongly rhythmic, and many items have the two-part song structure that is typical of the region. But without musical instruments it is not considered to be “music”.  
(Baily, 2001)<sup>21</sup>

Disse eksempler skulle gerne illustrere hvordan indholdet af begrebet musik i relation til islam i praksis kan forhandles på mange måder, terminologisk, æstetisk, kulturelt og altså også teknisk. Numre kan arrangeres på en måde, så de i mange henseender rent klangligt lyder som vestlig eller arabisk popmusik: Ved hjælp af rumlige effekter, equalisering og udstrakt brug af percussion og korstemmer udfyldes de roller, som bas og guitar mv. ellers ville have haft i arrangementet. Denne og beslægtede måder at rense musikken for bestemte træk på, er blevet praksis i musikindustrien flere steder i verden. Se fx K. van Nieuwkerks diskussion af det pragmatiske og situationsbestemte forhold til eventuelle forbud eller restriktioner, man finder på det egyptiske musikmarked (van Nieuwkerk, 2011b).

Konflikten imellem forskellige opfattelser af musik har også forgreninger til den vestlige verden i mere praktisk forstand. I yderste konsekvens kan den opfattelse, at musik er uforenelig med islam, føre til at muslimske børn holdes væk fra obligatorisk musikundervisning, hvad der kan findes eksempler på i England, hvor der har været konflikter og mediebevågenhed i den anledning (Harris, 2006). Men der finder forhandling og gradbøjning af musikbegrebet sted selv i de mest restriktive islamistiske diskurser.

Hvad der især er interessant er, i hvor høj grad det er musikken som lyd og klang i kontekst, fremfor evt. semantisk indhold i tekst, som bliver fokuspunkt. I den ofte gengivne hierarkiske præsentation af forskellige musikformers status i islamisk sammenhæng, som stammer fra Faruqis *Music, Musicians and Muslim Law* (Faruqi, 1985, 8), hører musikinstrumenter og instrumental musik til i den problematiske ende af halal-haram kontinuummet. Faruqis skema er forbundet til hendes udlægning af definitionsproblematikken, som altså udspringer af de allerede omtalte sprog- og begrebslige forhold. For at kunne tale meningsfuldt om islams forhold til ”musik” i den brede vestlige betydning af begrebet, indfører Faruqi sin egen arabiske neologisme, *handasah al sawt*, som løseligt kan oversættes til ”kunstnerisk formet lyd”. Herefter kan hun samle alt fra koranrecitation til decideret uacceptabel musik i et skema, hvor koranrecitation danner toppen i et hierarki, som i bunden har musik, der nærmest altid vil være uacceptabel. Sidstnævnte kunne være musik med seksuelt indhold. Faruqis oversigt kan og skal ikke bruges som en absolut rettesnor, for hvilken musik, der er islamisk korrekt. Skemaet er nævnt her, fordi det ofte bliver gengivet og citeret, og fordi det illustrerer, hvordan musikkens funktion og kontekst underforstås i sammenhæng med selve

---

<sup>21</sup> John Baily har via [www.freemuse.org](http://www.freemuse.org) offentliggjort en del musikeksempler. Se <http://freemuse.org/archives/32>.



musikken. Det skal også gentages at selve neologismen *handasah al sawt* sjældent finder anvendelse i interne islamiske diskussioner. Den er, ligesom det nævnte hierarki, udtryk for Faruqis fortolkning og efterfølgende ordning af et stort og kompliceret materiale.

Grænsen imellem musik og ikke-musik drages i Faruqis opstilling, vil jeg hævde, imellem musik der har, henholdsvis ikke har, et acceptabelt formål *udenfor sig selv*. I koranrecitation, klassisk poesirecitation og kalden til bøn er musikken/klangen underlagt ordet og øjeblikkets højtidelige bestemmelse. Højtider og fester er regulerede undtagelsessituationer, hvor musikken kan tjene et acceptabelt formål. Vuggeviser, arbejdsange og militærmusik er også eksempler på situationer, hvor musikkens acceptable formål og funktion er evident og hævet over diskussion.

I de kategorier, der dækkes af Faruqis *mūsīqa*, er musikkens funktion ikke i samme grad givet ved acceptable eksterne forhold. I disse kategorier er der nærmere tale om musik, som nydes/bruges for sin egen skyld. Jo længere ned man vandrer i hierarkiet, jo mere tydeligt bliver denne tendens. Uden at overbetone dette, kan man hævde, at *mūsīqa* i sådanne tilfælde overlader mere ansvar til lytteren/brugeren og dennes forståelse af, hvad der er de korrekte rammer for brug af bestemt musik. Faruqi udtrykker meget klart, hvordan kontekst i sidste instans ofte er vigtigere end indhold og udtryk, i det omfang de kan adskilles.

We find some writers condemning a type of music in one context or under certain circumstances, while approving of it in another performance situation.

(Faruqi, 1985, 19)

I *The Art of Reciting the Qur'an* diskuterer Kristina Nelson den musikalske side af koranrecitation. Hun skelner imellem musik forstået som tekniske virkemidler (intonation for eksempel) og musik som en æstetisk kategori. I hendes gengivelse af traditionen pointeres det, at melodien i recitationen bør komme naturligt fra læseren som et resultat (*response to*) af teksten, hvilket sættes i modsætning til melodiske strukturer, som er metrisk ordnede.

A great deal is made of this natural music, for the disapproval of the use of metered, set tunes in recitation is balanced by the recommendation to musical spontaneity in recitation. In practice, the second guideline is interpreted to mean that music in recitation should be improvised **in response to the immediacy of the text.**

(Nelson, 1985, 179) M.fh.

Den æstetiske del af koranrecitation er således underlagt ordet i en lidt paradoksal relation, hvor skønhed værdsættes, så længe den ikke tager opmærksomheden og så længe den har udgangspunkt i det læste. Denne delikate relation imellem ord og form har klare lighedspunkter med ortodoks kristen musikopfattelse, som den kan opleves i det moderne Grækenland. T. Lind beskriver dette i *The Past is Always Present* (Lind, 2012).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> “A paradox emerges from the conundrum of belief and practice that reveals a concern for ethics and ways of listening. On the one hand, the music should be cultivated and practiced in a manner elaborate enough for listeners to take delight in it and thereby understand the beauty of God's wisdom through beautiful sound; and

### 3.1.6 Køn og seksualitet

Der findes mange varianter af islamisk regulering af musikalsk praksis begrundet i køn og seksualitet. Man kan finde den opfattelse, at både mænd og kvinder som udgangspunkt godt kan spille eller lytte til musik, bare de ikke gør det i situationer, hvor kønnene er blandede, navnlig hvis der er risiko for at promiskuøs adfærd kan forekomme. Det kan også være problematisk hvis seksualitet ikke er klart og konventionelt defineret, som i situationer, hvor homoseksualitet kan knyttes til musik (Faruqi, 1985, 19). Ofte er der flest problemer associeret med kvinder, som optræder *for mænd*. Dette skyldes antageligt især en velkendt historisk sammenkædning imellem den syngende/dansende kvinde og den prostituerede kvinde.<sup>23</sup> En sammenkædning, som er baseret i reelle forhold og som altså i nogle tilfælde fører til, at kvinder ikke må optræde i mænds nærvær (Racy, 2004, 17,46, Shiloah, 1995, 138,139, van Nieuwkerk, 2011b, 200).

Et aktuelt eksempel på en løsning på dette er det delvis kønssegregerede marked for islamisk bryllupsmusik i Egypten, hvor professionelle musikere (af begge køn) tilbyder deres middelklassekunder et udvalg af underholdning, som pragmatisk og uproblematisk tilpasses til *kundens* opfattelse af, hvad der er religiøst acceptabelt i den givne situation. Som Karin van Nieuwkerk bemærker, er en hel niche af musikindustrien opstået i Egypten på den baggrund (van Nieuwkerk, 2011b, 194). I praksis er (især) bryllupsfester, og den købte underholdning, blevet vigtige symboler på islamisk livstil hos en øvre middelklasse, som først i nyere tid har fået råd til at bruge underholdning på denne måde. Den underliggende religionsopfattelse kan betragtes som en moderniseret og forbrugsorienteret islam, som, trods sit fokus på moral og eventuelt medfølgende kønssegregering ikke skal forveksles med de rigide restriktioner, man finder i mere konservativt indstillede islamistiske miljøer. Nieuwkerk bruger betegnelsen ”post-islamisme”, for at understrege forskellen:

In the “lite” version of Islamism, or post-Islamism, art became an important topic. Engaging with art became a salient way to distance the “modern” Islamist thinking from the previous “hard-liners’ intolerant Islamism.  
(van Nieuwkerk, 2011b, 178)

Forbrugselementet er vigtigt i denne sammenhæng. Det er moderne, skriver Nieuwkerk, at vise sin økonomiske succes ved at afholde fester, som på en gang demonstrerer overflod og korrekt religiøs indstilling. Hun beskriver hvordan kønsopdelingen ved bryllupsfester i mange tilfælde er mere symbolsk end reel, og at den altså afspejler et forbrugsorienteret syn på islam.

### 3.1.7 Lytterens etiske ansvar

Fueled by concerns about music’s ability to bypass the faculty of rational judgment and directly affect the senses of the listener, debates over the admissibility of listening to music have engaged many leading Muslim

---

on the other hand, the music should not overshadow the message and disturb the attention of the listener.” (Lind, 2012, 202)

<sup>23</sup> Det betragtes som givet at denne kobling ikke er unik for den islamiske verden

scholars up to the present day.  
(Hirschkind, 2006, 35)

Mange islamiske kilder betoner musikkens potentielle kraft. På den ene side medfører denne kraft at musiklytteren kan blive passivt offer for alle mulige former for uønsket distraktion. Nogle teologiske kilder anser musik som et af djævelens mest effektive midler til at narre og indfange mennesket (Shiloah, 1995, 35). På baggrund af sådanne udlægninger har man i nogle tilfælde set musik som et instrument for kræfter uden for mennesket. Eventuelt kræfter, som ønsker at lede mennesket (mænd) væk fra islam ved hjælp af musik, kvinder og alkohol (Shiloah, 1995, 37).

På den anden side har lytteren også en grad af kontrol med situationen. Vi har tidligere set, hvordan ordet *samā* i nogle sammenhænge kan forstås som en samlet betegnelse for både musik og lyttesituation, og altså også for den handling ”at lytte”. På baggrund af Hirschkind’s præsentation af den historiske baggrund for det, han kalder etisk islamisk lytning, vil jeg diskutere nogle konsekvenser af den opfattelse, at lytteren ikke er en passiv modtager. Både lytterens viden og indstilling, ofte forstået som intention, er medspillere i lyttesituationen.

At lytte med den rette indstilling vil i islamisk tradition kunne være en afgørende faktor. Lytteren er en aktiv part i den relation, der etableres imellem afsender, lyd og lytter. Lytteren er derfor også medansvarlig for den etiske værdi af det, der finder sted. Hirschkind opererer med klar distinktion imellem lytter og taler/performer, men gør samtidig opmærksom på, at lytterens aktive rolle (*agency*) i situationen kan være lige så vigtig som musikken og dens udøver for situationens etiske nytteværdi i islamisk optik.

If the listener brings to the act the proper intentions, goals, and ethical attitude, then he or she will benefit from the audition. In short, as with the Quran, musical performance remains intertwined with and dependent upon the agency of the listener.  
(Hirschkind, 2006, 35)

Baggrunden for dette forhold kan findes i en bestemt historisk opfattelse af forholdet imellem budskab og lytter. Vi kan se en historisk forskel på begrebet retorik (som det kendes fra historisk kristendom) og det islamiske *ilm al-balagha* som direkte kan oversættes til ”veltalenhedens kunst”, men som ofte også oversættes til ”retorik”<sup>24</sup>, hvilket ikke er helt præcist: Hvor retorik kan ses som et redskab, retorikeren anvender til at overbevise lytteren, er det arabisk/islamiske begreb nærmere udtryk for en sammenkobling af æstetik og meningsindhold, baseret på Koranens syntese imellem form, budskab og æstetisk skønhed. Der er ikke brug for en taler med særlige evner inden for overtalelsens finesser eller tricks, når sandhed og skønhed er forenet:

As the miraculous word of God, the divine message convinces not through an artifice of persuasion, the rhetorical labors of skillful human speakers, but by its own perfect unification of beauty and truth. When humans fail to

---

<sup>24</sup> *Ilm al-balagha* er hos Hirschkind oversat til ”the art of eloquence”. (Hirschkind, 2006, 33)

be convinced by this message, the fault lies not in the words but in the organ of reception, the human heart.  
(Hirschkind, 2006, 34)

Ved at flytte den retoriske handling ("the rhetorical act" (Hirschkind, 2006, 35)) fra afsender til lytter, kan vi begynde at se islamisk lytning som noget, der involverer lytteren aktivt. Det er også Martin Stokes' udlægning:

So the question has habitually been conceived in terms of an emphasis on cultivating appropriately ethical listening, rather than appropriately ethical performance.  
(Stokes, 2014, 15)

Den tankegang at lytteren er forbundet med det hørte i en tovejs-relation finder man også i relation til *tarab*, et af de mange arabiske ord for specifikke musikalske situationer. Tarab skal her ikke opfattes som en genre konstitueret af et repertoire, selvom der klart er grænser for, hvad der rimeligvis falder inden for betegnelsen. Der er nærmere tale om en tilstand, ofte beskrevet som en form for henførthed eller ekstase, som opstår imellem tarablytteren, musikken og musikeren. Lytterens aktive og vidende medvirken er en forudsætning for at fænomenet tarab overhovedet kan finde sted. Det er en tilstand, som kun kan fremkaldes, hvis *både* musiker og lytter har de rette færdigheder og den rette indstilling (Racy, 2004).

Man kan finde mange eksempler på beslægtede opfattelser i de mystiske grene af islam. Sufi-autoriteten Al-Darani (d. 820) opsummerer tankegangen i det ofte citerede ordsprog: "Musik kan ikke vække noget, som ikke allerede findes i hjertet" (*Music does not provoke in the heart that which is not there*). Både Shiloah og Hirschkind henviser til denne formulering, men interessant nok angiver ingen af dem tydeligt, hvilket arabisk ord for musik, Al-Darani oprindeligt brugte. På baggrund af sammenhængen hos Shiloah må man antage, at der er tale om *samā*, men det er ikke eksplicit (Shiloah, 1995, 43). Jeg nævner dette for at illustrere, at der selv i grundige monografier som Shiloahs er eksempler på, at terminologien kan være forvirrende.

Som en afslutning på diskussion af lytterens etiske ansvar kan Faruqis opstilling af begreberne (rette) tid (*zamān*), sted (*makān*) og selskab (*ikwān*) introduceres, som hun gengiver dem med udgangspunkt i teologen Abu Hamid al-Ghazali (d.1111):

Because of the powerful effect of such factors as *zamān*, *makān*, and *ikhwan* on meeting or denying the demands of the religious and moral life, Muslim society has used them as gauges to determine its approval or rejection of the activity, the art product, the performer, and even the participating listener.  
(Faruqi, 1985, 17,18)

Tid, *zamān*, betyder i denne sammenhæng både tidsforbrug og tidspunkt. Faruqi pointerer således, at den mængde tid, der bruges på musik kan være tid, der bliver taget fra noget vigtigere. Også Martin Stokes udskiller disse 3 parametre, som sammen med lytterens intentioner er vigtige for, om en given musikalsk situation er etisk forsvarlig (Stokes, 2014, 19). Martin Stokes fortolker *ikwān* som "appropriate social structure", men påpeger samtidig,

at ordet kan betyde ”broderskab”, hvis det oversættes direkte. Tid, sted og selskab er også vigtige størrelser, når det gælder opfattelsen af musik som profession. Den egentlige professionelle musiker har historisk betragtet ofte haft en lav status i den muslimske verden (Faruqi, 1985, Racy, 2004, 20-22), hvorimod en amatørmusiker, der samtidig har en karriere i en mere acceptabel profession kan opnå stor anerkendelse. Et af argumenterne for dette er, at den professionelle musiker bruger for meget tid på noget principielt unyttigt (Otterbeck, 2004). Denne opfattelse af professionel musik er under opblødning i en globaliseret verden, hvor forbrugerkultur har stigende indflydelse på områder, der før var religiøst reguleret (van Nieuwkerk, 2011b).

### **3.1.8 Opsummering**

Hvad er baggrunden for, at nogle hævder, at musik har en særstatus i islam? Som foreslået er selve spørgsmålet problematisk allerede i dets underforståede fiksering af ordet musik. En forsimplet definition af begrebet musik kan medføre at vigtige omstændigheder overses. Konteksten hvori musikken anvendes, eller bare benævnes, vil til enhver tid være vigtig. De ovenstående afsnit skal opfattes som et forsøg på at introducere en kompliceret diskussion, som foregår på præmisser, der ikke umiddelbart er de samme, som dem vestlig musikvidenskab traditionelt opererer ud fra.

Jeg vil gerne uddrage 3 pointer af ovenstående, inden vi bevæger os ind i afhandlingens eget empiriske materiale. Den første er, at der ovenfor refereres til en gammel, men verserende diskussion, som næres af, at islams grundlæggende kilder, Koranen og Sunnah, er uklare omkring musik. Derfor beror afgørelser ofte på fortolkning og på analogier og associationer. Musiks dobbelte tilknytning til alkohol, som både beror på dens effekt på kroppen (analogi) og dens kobling til bestemte situationer og steder (association) er et eksempel på dette. Den anden pointe vedrører terminologi. Det fremgår, at der både er oversættelsesmæssige og mere grundlæggende sproglige og kulturelle aspekter i sagen. I ovenstående gennemgang har fokus primært været på de teoretiske konsekvenser af de vanskeligheder, der ligger i at oversætte musikbegrebet imellem sprog og kulturforståelser. Men også i daglig praksis spiller terminologi en rolle, som det ovenfor viste uddrag fra et interview illustrerede: ”Men ja, undskyld, men nu der er igen definitioner af musik! Her snakker jeg om ”Musik-musik”. Min informant påpegede på sin egen humoristiske måde, at præcis hvad der falder ind under betegnelsen musik vil være afhængigt af kontekst. Somme tider er der tale om ”musik-musik”, andre gange blot ”musik”, som hun antydede. Hun kendte udmærket forskel.

Endelig er der lytterens eget etiske ansvar. En vigtig side af afhandlingens musikforståelse er musikkens mulighed for at operere som Selvets teknologi. Det er vigtigt ikke bare at kende, men også at forme og passe på sit Selv, som det formuleres af Foucault (1988). Via Hirschkind har jeg ovenfor fremlagt, hvordan en sådan forståelse af musikkens påvirkning af mennesket på mange måder kan ses som karakteristisk for islamisk musikopfattelse, også historisk betragtet. Det individuelle ansvar for en hensigtsmæssig relation til musik er et tilbagevendende emne i de kommende empirisk baserede kapitler. En sådan etisk logik er ikke særskilt muslimsk, eller forbeholdt mennesker i en minoritetsrelation.

Individuelt oplevet dissonans og forhandling imellem hvad man er, og hvad man bør være er et menneskeligt vilkår, og brugen af selvregulering (eventuelt via musik) er ligeså:

Under any historical conditions where an individual feels a tension between what s/he 'must' do and what she 'feels like' doing, or between how s/he 'feels' and how s/he 'wishes' to feel, the problem of self-regulation arises and with it, the matter of how individuals negotiate between the poles of necessity and preference, between how they think they 'ought' to feel and how they 'do' feel.  
(DeNora, 1999, 37)

### 3.2 **Selvets teknologi - samtaler med kvinder om musik og muslimsk selvforståelse**

*Altså jeg ved faktisk ikke rigtig, hvad jeg siger... det ved jeg godt for mig selv, men at sige det kræver lidt flere hjerneceller at forklare dig...*  
Fadilah, København/Irak (telefonsamtale, oktober 2014)

Afsnit 3.2 bygger på et længere semi-struktureret gruppeinterview med 4 unge kvinder, samt, i mindre grad, den kontakt, jeg løbende havde med kvinderne efterfølgende. Gruppeinterviewformen, kombineret med afspilning af informanternes egen musik, giver situationen en vis deltagende karakter og indebærer desuden muligheden for at observere deltagernes interaktion. Gruppedynamikken kan indebære at temaer, forskeren ikke selv spørger til, bliver italesat. To af kvinderne hjalp efterfølgende med at udrede nuancer og misforståelser fra transskriptionen, som de fik forelagt dele af mundtligt og pr. SMS og mail. Denne feedback opfyldte sit formål, når det gjaldt opklaring af misforståelser. Ligeså ofte gav refleksionen hos informanterne anledning til ny indsigt: Uddraget fra telefonsamtalen ovenfor illustrerer den humoristiske stemning, men også en vis underlæggende frustration hos informanten, over ikke i tilstrækkelig grad at kunne forklare den udenforstående nogle af de afgørende sider af hendes skelnen imellem god og dårlig brug af musik. Dette er et tema, som vil være tilbagevendende, idet mit møde med kvinderne i høj grad kom til at illustrere, hvor vanskeligt det er at forklare praksis med ord.

Som de andre gruppeinterviews i denne undersøgelse er denne tilrettelagt som en blanding imellem samtale og lytten til musik. I udgangspunktet var interviewformen den, at de fire kvinder efter tur fortalte om deres musikliv og samtidig spillede eksempler efter ønske og behov. Undervejs opstod spontane diskussioner, når deltagerne reflekterede over egen og de andres musik. Det følgende er som sagt hovedsageligt bygget på en konkret aftens samtale med kvinderne, men suppleres med andre empiriske iagttagelser, primært i form af opfølgende kommunikation med de samme kvinder. Når ikke andet fremgår er alle citater i 3.1 fra det tre timer lange gruppeinterview, som fandt sted medio september 2013. Det er hensigten at formidle og drage nytte af den polyfoni og relationelle dynamik, der ligger i metoden gruppeinterview (Demant, 2014, 205). Derfor indeholder det følgende en del direkte citater fra transskriptionen. Samtalen foregik i høj grad imellem gruppens deltagere, som ofte afbrød og supplerede hinanden. Der var en tendens til, at de samme emner vendte tilbage i flere omgange, blandt andet som følge af, at jeg bevidst ikke styrede samtalen i særligt høj grad. Blandt andet

af den årsag har det været nødvendigt at opdele og gengive diskussionen i nogle kategorier og temaer, som den konkrete samtale ikke var struktureret efter.

De unge kvinder er fra først til midt i 20'erne. De har alle Irakisk familiebaggrund, og betragter sig selv som praktiserende muslimer. De er shiitter. Fadilah<sup>25</sup> er pædagog, Nadia og Ghaada studerer. Og så er der Husniyah, som stikker ud i denne sammenhæng, fordi hun arbejder professionelt (administrativt) med musik. Fadilah og Ghaada giver ikke hånd, så vi hilste ved at lægge hånden på hjertet. De to andre kvinder gav hånd, og Husniyah, som jeg havde kommunikeret en del med pr. telefon og mails, gav et stort kram. Ghaada og Fadilah havde diskrete tørklæder på. Det hører med til sammenhængen at kvinderne kender hinanden i forvejen, via familie- og venskabsrelationer. Vi mødtes over et bord med kaffe, sodavand og solide mængder kager, slik og chips. Det var en usædvanlig situation for mig at være alene mand i stue med en gruppe unge muslimske kvinder. Deres spørgsmål til mig tydede på, at denne samtale heller ikke er hverdag for dem. Stemningen var præget af gensidig interesse, nysgerrighed, humor og diskussionslyst. Transskriptionen blev i flere tilfælde vanskeliggjort, fordi der grines så meget på optagelsen. Kontakten til disse unge kvinder var kommet i stand via en privat organisation, som har som sit formål at hjælpe kvinder med ikke-dansk baggrund med at starte musikkarrierer, og som i den egenskab har kontakter blandt mange kvinder med muslimsk baggrund. Organisationen formidlede kontakten til Husniyah, som havde arrangeret dette konkrete møde.

### 3.2.1 Terminologi og musikforståelse

Det terminologiske aspekt, som er fremtrædende i den teoretiske diskussion af Islams musikrelationer, viser sig også at spille en rolle, når fire unge kvinder en aften i København forsøger at redegøre for deres respektive personlige musikliv på en måde, så en udenforstående kan forstå det. Mit indledende spørgsmål var: "Hvad betyder musik for dig?"

Fadilah lagde fra starten afstand til den brede og universelle definition af musik, som er normen i vesten, og samtidig åbnede hun for indsigt i sin egen komplekse forståelse af musikalsk praksis: "Jeg hører ikke musik, det er ikke tilladt. Men jeg skråler løs i badet og jeg synger tit for mine børn", indledte hun med at sige. Men hun fortsatte, måske bevidst om at hun definerer musik efter andre kriterier, end jeg gør: "Det er godt at du sagde, at du definerer musik lidt bredere. For jeg skulle lige til at sige, at du nok ikke skal spørge mig om så meget – for jeg hører ikke musik. Men selvfølgelig, når vi taler anashīd, så gør jeg jo".

Fadilah forholder sig her til musikbegrebet på en måde, som umiddelbart minder om den nok så problematiske skematiske model, Faruqi i sin tid udarbejdede (se 3.1.5). Fadilah placerer bestemte typer af musik som "musik" og præciserer, at de ikke er en del af hendes liv. Men hun er netop også klar over at denne distinktion imellem musik og ikke-musik også er et resultat af hendes placering som muslim i Vesten og den konkrete situation, hun er i *lige nu*, nemlig som part i en samtale med en udenforstående forsker. I en anden situation ville hun svare på anden vis, som hun sagde: "Hvis du spurgte mig på gaden... Når en dansker eller vesterlænding

---

<sup>25</sup> Navnene er pseudonymer



Figur 2. Et forsøg på at komme forskerens terminologi i møde. SMS fra Fadilah, oktober 2014

spørger, så svarer jeg, at jeg ikke hører musik. Jeg forbinder selvfølgelig musik med alt andet, end det islamiske, som er tilladt”.

Her forholder Fadilah sig som sagt muligvis både til sin egen og min, foruden andre vesterlændinges, forståelse af musik, når hun pointerer, at hun *normalt ville* svare at hun slet ikke hører musik. I denne sætning ligger nogle forestillinger om majoritetskulturens repræsentanter og deres forståelse af musik. Der ligger også en kulturel, historisk og geografisk afstand i brugen af det sælsomt anakronistiske ord ”vesterlænding”. I dette tilfælde betyder det antageligt ikke-muslim. Men mest vigtigt er det, at Fadilah indledningsvis talte om, hvad hun *normalt* svarer, ikke om, hvad hendes praksis er. Hendes første svar er et meta-svar: hun fortalte først, hvad hun normalt ville

sige, inden hun gik i gang med en mangesidet fortælling om sin egen musikalske praksis. Det var underforstået, opfatter jeg, at hvad der går ud over det simple svar - ”jeg hører ikke musik” – kræver en længere forklaring, som Fadilah måske ikke ofte har mulighed for at fremføre. Det er muligvis derfor, hun ville svare kort, i fald hun blev spurgt på gaden.

Umiddelbart kom vi i dette interview hurtigt i en situation, hvor musik som udgangspunkt blev defineret som den musik, der ikke er acceptabel. For hvis det er acceptabelt, er det ikke ”musik”. Det kan ligne en cirkelslutning, men argumentationen fungerer i praksis. Især når en række øvrige forhold tages i betragtning.

Fadilah nævnte specifikt nashīd tidligt i sin beretning. Nashīd er en af de genrer, som ofte nævnes i forbindelse med diskussioner om musik, fordi genren er accepteret af de fleste (Berglund, 2008, 166). Nashīd (anashīd i flertal) kan beskrives som en vokal musikform med opbyggeligt, oftest religiøst, indhold. Ofte er det underforstået, at nashīd ikke omfatter andre instrumenter end trommer (Laith, 2014). Imidlertid er genren konstant under forhandling, og nogle af de mest kendte nashīd-kunstnere, for eksempel Sami Yousuf, bruger instrumenter af forskellig art – eller de overlader valget til lytteren ved at tilbyde flere versioner af deres plader. Det kommer vi tilbage til. Produktionens detaljer er ikke det afgørende for Fadilah, som direkte hentydede til den historiske debat om forskellige musikinstrumenters status, da hun sagde at: ”Alt det med definitionsrater og instrumenter kan for mig godt være lidt kompliceret at finde ud af... for det handler om, hvad musikken gør ved én... og... ikke selve musikken. Men hvilken sindsstemning og tilstand, det fører en ud i”.

I løbet af vores samtales første minutter blev Fadilahs brug af ordet musik mere dagligdags, set fra mit synspunkt, som vestligt uddannet musikforsker: Ordet betegnede efterhånden det meste af den organiserede lyd, som hun bruger i sin hverdag. Hendes betoning



af, at det handler om, hvad musikken ”gør” ved en, finder jeg central. I første instans kunne den tyde på, at Fadilah ser musiklytteren som en, der bliver objekt for musikkens påvirkning. Den opfattelse at musik er en stærk og selvstændig kraft, som kan operere på mennesker og påvirke dem i bestemte retninger, er en side af islamisk musikopfattelse, som jeg har redegjort for tidligere. Denne opfattelse eksisterer parallelt med den tilsyneladende modsatrettede ide om musik, som noget, der ikke i sig selv har magt til at fremkalde noget i mennesker, hvis ikke dette ”noget” er der i forvejen. Se 3.1.7. Begge disse to synsvinkler kommer i spil i samtalen med de unge kvinder. Uden at fordreje Fadilahs egne ord, vil jeg hævde, at det, hun i høj grad også hentyder til, er hvad *lytteren gør med musikken*, frem for omvendt. Musik er en blandt de teknologier, som kan bringes i anvendelse i en etisk korrekt handlen på sig selv. Brug af musik er mere en blot et udtryk for troen, det er en aktiv måde at være muslim på (van Nieuwkerk, 2011a, 17). Det følgende indeholder flere eksempler på, at det musikken gør ved Fadilah og de andre, i afgørende grad er bestemt af deres egne aktive valg i bestemte situationer.

### 3.2.2 Forholdet imellem lyd og ord

Det er ofte lyden af musikken, der distraherer eller forfører, når musik generelt kritiseres på islamisk grundlag. Men distinktion imellem lyd og semantik er muligvis ikke hensigtsmæssig, når der tales om islamiske religiøse genrer. I Hirschkind's optik viser der sig en lydæstetisk komponent i islamiske genrer, som ellers umiddelbart har semantisk indhold, ord, som deres bærende komponent. Han betegner det som kendetegnende ved islamisk brug af lyd, at æstetikken ikke nødvendigvis *kan* adskilles fra budskabet. I sidste instans er sandheden altid smuk, uanset dens udtryk.

Muslim linguists and philosophers have tended to base their analyses of beautiful elocution on the **fundamental unity of the aesthetic and the true**.

(Hirschkind, 2006, 40) M. fh.

Jeg spurgte ind til de 4 kvinders forståelse af koranen, som noget man lytter til. Jeg fortalte dem om en taxachauffør, som engang standsede bil og taxameter, fandt en koran frem i handskerummet og reciterede nogle vers for mig, vel vidende at jeg ikke ville forstå noget som helst. Kvinderne her tog også udgangspunkt i *lyden* af koranrecitation, til at begynde med. Fadilah ville rigtig gerne dele sine oplevelser af denne genres skønhed: ”Det er helt vildt, hvordan tonerne de kommer. Jeg har hørt nogen, der er helt vilde! Jeg kender en, som du også skal høre, helt vildt”. Koran er smukt i sig selv, hvilket også var den pågældende taxachaufførs pointe, men bogen er også *sand*, sagde Husniyah:

*Med Koranen der er du nærmest under en form for undervisning, så når du sidder og hører Koranen, så sidder du og lytter. Med hjernen også! Derfor bliver du konfronteret med realiteten, og du bliver mere eller mindre undervist, så du skal være 100% tilstede og obs., så du forstår meningen med ordene som bliver læst op.*

Koranrecitation kan have den ovennævnte dobbelte karakter af semantisk sandhed og æstetisk perfektion. Fadilahs glæde ved bestemte oplæses musikalitet blev fulgt op af Husniyahs konstatering af, at Koranens indhold i sig selv fordrer en bestemt lyttemåde, som er

intellektuelt krævende, uden at det intellektuelle udbytte stilles op som en modsætning til en æstetisk lytning. Det er nok mere korrekt at sige, at de ikke rigtig kan adskilles. ”Så sidder du og lytter. Med hjernen også!”, som Husniyah forklarede det, hvilket vel udtrykker det bedst. Man lytter med både krop og hjerne, når man hører Koran.

Husniyah fortalte, at hun havde været til en ”live” koranoplæsning, som gjorde stort indtryk på hende. ”Jeg kan huske, at jeg lyttede til en koranrecitation, som var noget af det smukkeste, jeg har lyttet til. Det var live (sic) og personen, der reciterede, han... det kapitel, han læste det handlede om Moses og hans dialog med Gud og så bagefter med Farao”. Her er der igen flydende skel imellem det indholdsmæssige og det æstetiske og imellem nydelse og oplysning. Husniyah gør tydeligt opmærksom på, at hun ikke missede indholdet i den pågældende oplæsning, uanset dens skønhed. Lyden af Koran er så smuk, at den i princippet kan nydes for sin egen skyld, men netop bevidstheden om alvoren i dens *indhold* er det, der gør, at man ikke forfalder fuldstændig til rent æstetisk eller nydelsesmæssig forbrug af denne lyd. Koranen kan omtales på flere forskellige måder, afhængigt af, hvad den bruges til. Når der tales om bogen som fysisk enhed, som tekst eller dens semantiske indhold, et bestemt vers for eksempel, brugte disse kvinder bestemt form ental: ”Koranen”. Når talen var om lyden af koranen brugte disse kvinder (og andre informanter) ubestemt form ”koran”, som hvis der var tale om en musikgenre, hvad der i nogle sammenhænge i pragmatisk forstand også er.<sup>26</sup> Skiftet kan også afspejle en ubevidst skiftet imellem det danske ord Koranen og det arabiske *Qurān*.

*Fadilah: Jeg ku’ faktisk godt finde på at sætte Koran (sic) på. Men der er noget med Koran som gør, at jeg ikke kan komme helt ud i den der sindstilstand, hvor jeg bare ligger og... [Griner] ... og det er fordi, at jeg ved... at komme ud i den her sindstilstand på baggrund af musik, det er ikke tilladt i Islam, derfor har jeg svært ved at komme ud i den, når jeg hører Koran.*

*JS: Fordi du kan lytte til ordene?*

*Fadilah: Ja, jo det af det jeg forstår...*

Fadilah er en af dem, som trods sin store viden om islam og dens kilder ikke forstår klassisk arabisk særligt godt. Så Koranens semantiske indhold kender hun primært igennem andres udlægninger og oversættelser. Hun kan ikke uden videre forstå indholdet i koranvers, hun ikke kender i forvejen. Slet ikke hvis de læses eller reciteres på korrekt, syngende, vis. Dette forhold gør ovenstående udtalelse interessevækkende. På den ene side vil Fadilah ikke tillade (lyden af) Koran at bringe hende et sted hen, hvor hun ikke er bevidst. På den anden side siger hun klart, at ordene som sådan ikke altid forstås. Vi må nok igen opfatte det sådan, at koranrecitation i høj grad er en helhed for Fadilah. Det er ikke meningen og ikke meningsfuldt at form og indhold skal skilles ad. Fadilah *ved* at indholdet er vigtigt, og hun ved

---

<sup>26</sup> På musiktjenesten Spotify er Koranrecitation, betegnet som ”Quran”, præsenteret som alle andre musikgenrer med hele den omgivende populærmusikalske terminologi: ”Track”, ”artist”, ”album”, ”top results”, ”playlist” etc. Det samme gælder adhān, nashīd og du‘ā.

også, at musikalsk fremkaldt eufori er uforenelig med den opmærksomhed, der ideelt set kræves af lytteren i denne situation.

*Fadilah: Nogle gange, når de læser, så begynder de at græde, når de når til det følelsesmæssige. Det betyder... de er ikke væk, de sidder ikke bare og reciterer noget, men forholder sig til de ord, der bliver fortalt, og bliver faktisk, øhm, ender med at græde imens de sidder og læser.*

*Husniyah: De er selv lytteren også!*

Æstetik, følelser og semantik er svært adskillelige. Fadilahs pointe er antageligt, at det i dette tilfælde er ordene og deres *betydning*, der medfører den emotionelle reaktion fra den læsende. I den pågældende situation ville det ikke være heldigt at lade sig rive (helt) med af skønheden i selve den melodiske recitation. Hverken for lytteren eller den læsende, hvad Husniyahs bemærkning måske understreger bedst: Den læsende er også *lytter*.

Den dobbelthed der ligger i opfattelsen af Koran som bærer af både æstetik og betydning kom måske også til udtryk, da jeg spurgte Fadilah, hvilken rolle musik spiller derhjemme, for eksempel når hun er sammen med sine små børn:

*Fadilah: Altså hvad jeg ville synge med dem? Altså, jeg kunne godt finde på at læse Koran..., med altså tajwīd<sup>27</sup>, altså med sangstemme, kan man kalde det.*

*Fadilah er god til at synge og recitere, fortæller hun, og det får hendes børn og øvrige familie somme tider glæde af. Hun smiler glad, da hun fortæller om, hvordan hun synger Koranen for børnene. Jeg fornemmer at et spørgsmål om, hvorvidt børnene "forstår" dette ville være i modstrid med det, jeg nu efterhånden indser. Mennesket forstår Koranen i hjertet.*

### 3.2.3 Det, som ikke er varigt

Et tilbagevendende emne i denne afhandling, såvel som i andre arbejder om personlig brug af musik, er musikkens relation til tid. Musik *er* tid i den forstand, at den udfolder sig temporalt (DeNora, 1999, 48). i et foregående kapitel nævnes den islamiske teologiske størrelse (rette) tid, *zamān*. Fadilah gav det tidslige aspekt en ny dimension, da hun fortalte at hun har erfaring med musik, men at hun ikke sætter sin lid til dens bundethed til tid:

*Fadilah: Det føles lidt som om... at det er en flugt eller et ønske om at komme til en sindstilstand, som brat stopper, når musikken også stopper - og hvad er det egentlig der gør at jeg gerne vil ud i den sindstilstand, og hvorfor skal jeg fodre det... fodre mig selv med musik?*

Hendes metafor; at fodre sig selv med musik, kan forstås som udtryk for en bevidsthed om de aktive valg, der er involveret. Måske brugen af det konkrete ord "fodre" markerede en afstandtagen til behov, som Fadilah opfatter som lidt primitive. Fadilah fortalte, at hun kan blive "high" på islamiske taler og spurgte sig selv, om hendes lejlighedsvis brug af musik er

---

<sup>27</sup> Koranrecitation forstået som en regelbundet æstetisk praksis med korrekt brug af stemme, artikulation, intonation med videre.

en form for erstatning for disse. Fadilahs tale om at blive høj på musik bragte hende igen til den temporalitet, det midlertidige, som ligger i det at være påvirket. Det fremkaldte et spørgsmål til hendes ret konsekvente analogi imellem musik og rusmidler:

*JS: Altså, jeg tror godt jeg forstår. Det lyder lidt som, forstå mig nu ret, som nogen ville tale om fx alkohol eller stoffer. Især det med det momentane i det...?*

*Fadilah: Lige præcis. Tak skal du have...! Det er noget kunstigt som ikke afføder noget kunstigt i mig, det kan godt føre til reelle følelser. Følelser er jo ikke kunstige som sådan. Men det er bare igen noget som er forbundet med noget, som er kunstigt. Derfor er resultatet ikke noget, som jeg vil sætte min lid til.*

Selvets teknologier er dobbeltsidede: Den ekstase eller ”high”, der tales om her, kan kamme over i en slags afhængighed og er uacceptabel, hvis den baseres på noget kunstigt.

På den ene side kan der tales om en ønskværdig og acceptabel personlig følelse af at være ”høj” på baggrund af en lydligt formidlet religiøs oplevelse, på den anden side må denne emotionelle oplevelse ikke overskygge, eller overdøve, den bagvedliggende betydning og alvor i for eksempel koranrecitation, uanset om de konkrete ord forstås. Bortset fra Ghaada, som qua sin uddannelse har bedre forudsætninger, forstår de fire kvinder ikke arabisk særligt godt, og slet ikke det klassiske arabisk, som bruges i koranrecitation. Det forhold lægger på sin vis blot mere ansvar over på lytteren, som aktivt må minde sig selv om, hvad budskabet er. Fordi hun *ved*, hvilken betydning, indholdet har. Fadilah vendte flere gange tilbage til det tidslige aspekt i oplevelsen af musik, som en afgørende faktor. ”Så hvordan kan jeg komme i den ekstase her, med noget, som giver mening *altid*, og ikke noget der kun giver mening, når der bliver spillet noget bestemt eller bestemte instrumenter bliver brugt?”, sagde hun senere.

Fadilah efterspørger en teknologi, som giver en selv-oplevelse, som ikke forsvinder, når lyden forsvinder. Hun finder ind imellem denne teknologi i genren du‘ā. Det følgende er en af de anledninger, hvor ordet musik lynhurtigt skiftede betydning efter vores samtales emner. I det følgende brugte Fadilah ubesværet ordet musik i to forskellige betydninger inden for meget kort tid. Når man først lægger mærke til det, er den sproglige smidighed ret markant:

*Vi har faktisk undladt at snakke om du‘ā. Det en bøn faktisk. Vi læser også bønner op med musik, det ved du måske? [...] Og forskellen på en Du‘ā Komeyl, faktisk, og et musikstykke i forhold til, hvad jeg kan huske, når jeg har hørt musikstykker... Når jeg har hørt et musikstykke, så havde det en virkning i nogen tid, men lige pludselig så falder... så stopper virkningen, så får det mig ikke ud i den her ekstase mere.*

Analogien til den tolerance, man opnår ved brug af rusmidler, og som medfører et eskalerende forbrug, er slående og muligvis tilsigtet. Selvom Fadilah ofte lavede selvironiske jokes og grinede, når hun fortalte, er der en vis alvor og stor selvindsigt forbundet med hendes valg.

*Fadilah: [...] og nu går jeg til ekstremerne, i den forstand at jeg gør mere, end hvad der er påkrævet af mig islamisk... altså jeg holder mig væk fra*

*mere... det er bare fordi jeg kender mig selv godt, sådan nogenlunde – godt nok til at vide, hvad det er, jeg har gang i.*

For Fadilah er musikforbrug en individuel sag, som forudsætter et godt kendskab til egne, individuelle svagheder. Musik og menneske er i en individuel etisk relation, som eventuelt kan nødvendiggøre en selvets censur, som går videre end specifikke religiøst begrundede ideer om bestemt musik. Du skal selv vide, hvad du har ”gang i”.

### 3.2.4 Du‘ā – imellem menneske, tid og Gud

Den tilbagevendende brug af bestemt musik til at markere tid er velkendt. Kvinderne fortalte at deres brug af genren du‘ā har relation til ugens gang, med torsdagens bøn i en særlig rolle.

*Husniyah: Vil du høre lidt af du‘ā? Ham her han hedder Hussein. Den her, den hører vi om torsdagen, som pigerne nævnte før. Der er en du‘ā til alle ugedagene faktisk, og den her den er meget, hvad skal man sige... vil jeg sige ud fra mit kendskab... er meget klassisk og du kan høre uanset hvordan dit forhold ellers er til musik, eller andre former for... Ja alle kan faktisk høre det. Ja, mange lytter til Du‘ā Kumayl.*

*Husniyah og Fadilah finder en YouTubevideo med en smuk melodios stemme, som reciterer/synger på arabisk. Vi ser og hører en engelsk version, men der er en dansk oversættelse undervejs, fortæller Fadilah stolt. Hun kender dem, der oversætter den. Typisk for genren, som den mødes på Youtube, vises der billeder, imens der reciteres.*



Figur 3 Fra et Youtubeklip med Du‘ā Kumayl, reciteret af Hussain Ghareeb, spilletiden er ca 34 minutter

Fadilah: *Du 'ā er noger der er... lidt exceptionelt.... Også, altså ligesom hvis du læser et digt op for et menneske, og du ikke bare læser det for dig selv på dit badeværelse... det er forskellen på, hvad jeg ville kalde musik, hvor det er imellem dig og dig selv, og en bøn der er du hele tiden i kontakt til nogen, der er større end dig selv. Derfor giver det... er det ikke så kunstigt, og der er en der lytter konstant.*

Sådanne opfattelser af det lydligt formidlede forhold til Gud, dukkede op i mange forskellige formuleringer i løbet af vores samtale om du'ā. Som tilfældet med koranrecitation, er der formentlig tale om en blanding af semantik, æstetik og følelser. Men du'ā er en mere personlig genre, og, som Fadilah og Ghaada siger, er det her *mennesket*, der taler til Gud, og ikke omvendt, som det er tilfældet med koranrecitation. Ordet *du'ā* kan oversættes med ”bøn” (som kvinderne her gjorde det) eller måske mere præcist og idiomatisk med ”påkaldelse” eller ”anrørelse”<sup>28</sup>. Du'ā er i udgangspunktet en anrørelse direkte til Gud, som Fadilah pointerer



Figur 4. Fra en dansk oversættelse af Dua Kumayl

ovenfor. Det er en af de vokalbaserede former (*devotional singing*), man kan finde i forbindelse med religiøse handlinger i moskeer, for eksempel ved fredagsbøn i store dele af den muslimske verden (Neubauer & Doubleday, 2015).

Ghaada: *[...] for eksempel er der nogle bestemte dage hvor jeg hører en bestemt... Hver torsdag der hører jeg en bestemt du'ā, øhm, jeg kan næsten det meste af den, fordi man hører den, og jeg tror der er mange af os der ligesom hører den her du'ā, eller, ja, fordi det er sådan en tradition der ligger i vores kultur, eller ikke kultur, ja altså vores religiøse kultur, ved*

<sup>28</sup> Via engelske ord som ”invocation” og ”supplication”.

*ikke, hvad jeg skal kalde det... så øhm selv om du hører den hver evig eneste gang, så faktisk for mig er det som at høre den første gang. Jeg... jeg ved ikke, folk der hører musik har det måske også på samme måde?, altså jeg tænker på...sådan, almindelige vestlige sange eller arabiske sange eller hvad ved jeg?*

Kvinderne brugte genren du‘ā både i deres organiserede religiøse praksis og til hverdag. Genren er et eksempel på en islamisk brug af lyd og stemme, som kunne omfattes af den brede vestlige forståelse af begrebet musik. Men både Ghaada og Fadilah satte altså netop genren over for, eller direkte i modsætning til, musik. Ghaada spørger netop ovenfor, om folk, der hører du‘ā, mon har det på samme måde som en musiklytter? Der skelnens igen imellem ”musik” og en bestemt genre. Uanset at kvinderne bruger genren, til hverdag (”hver torsdag...”, som Ghaada pointerede), var det vigtigt for dem, at dette ikke er at betragte som tom underholdning eller tidsfordriv. De hører efter - og for Ghaada er hver gang som første gang, som hun udtrykker det. På den anden side fordrer du‘ā ikke helt samme disciplinerede lyttemåde som Koran. Det virkede i hvert fald sådan, når Ghaada fortalte om forskellen imellem de to genrer:

*Ghaada: [...] Fordi forskellen imellem du‘ā og Koranen.. Koranen har en bestemt tone og du‘ā har en helt anderledes en. Jeg vil tro at du‘ā er tættere på... sådan noget meget romantisk musik, faktisk.*

*JS: Men er det stadig kun sang?*

*Ghaada: ja, Det er kun sang uden instrumenter.*

*JS: Heller ikke ... percussion?*

*Ghaada: Nej , overhovedet ikke. Øh... men nogen gange kan det virke som om der er noget musik. Altså hvis den er meget meget smuk. Og jeg er meget enig med Fadilah omkring det der med, at i forhold til med du‘ā, der er du direkte i kontakt med Gud. Altså nogen gange er det nærmest som... nærmest som en slags dialog imellem menneskeheden og Gud, og derfor tror jeg at det giver sådan en følelse af fred. Øhm. Samtidig med at man bliver meget opmærksom omkring sig selv og ting der foregår rundt omkring en.*

Dobbeltheden i ønsket om at lade sig bevæge emotionelt uden at være ”helt væk” i musik er et gennemgående element i mange af mine samtaler med informanter om konkrete religiøse genrer og islamisk lyd i det hele taget. Ghaada talte ofte om at lade sig overvælde af fred uden (helt) at glemme sine omgivelser. Hun pointerede også, at det er en slags Guds fred, hun oplever i disse situationer, som hun eksplicit knyttede til genren du‘ā. Koranen har jo netop en anden ”tone”, som hun kaldte det. Du‘ā er en formidler af en personlig relation til Gud, samtidig med at genren, som lyd, virker på mennesket, næsten som musik, hvis den er særlig smuk. I denne samtale lader det til at være et afgørende kriterium for, om lyden opfattes som musik, om den bringer lytteren ”væk” i en eller anden mindre heldig forstand. Lyd kan gøre en så blød, at man delvis mister kontrollen.

*Ghaada: det der gør du kommer væk, det er lyden. Lyden gør at du, altså for mig, gør at du får sådan en mærkelig følelse, hvor jeg bliver helt, øh... jeg bliver blød i hjertet.*

*JS: hm... hvordan?*

*Ghaada: meget, meget blød, jeg tror det er der, jeg kan græde. Det er der du måske kan bede mig om hvad som helst, så kan jeg give dig det. Altså du ved sådan en materialistisk ting eller noget, bede mig om hjælp eller et eller andet! [Griner]*

Kvinderne var enige om, at de ofte fyldes af fred og medfølelse, når de hører du'ā. Det er *lyden*, der formidler de stærke følelser af barmhjertighed og fred, men det er måske også *lyden*, der kan tage opmærksomheden. Ghaada havde følgende bemærkninger til genren du'ā, den personlige bøn, og dens rolle i relationen til Gud:

*Ghaada: Fordi den hele tiden sætter dig i kontekst med, hvordan du skal være som menneske. Hvordan hver gang du handler, det skal være for Guds skyld, det vil sige min kærlighed til alle mennesker, det skal være for Guds skyld. Fordi Gud har givet mig den gave, at jeg eksisterer. Og Gud har givet alle de her mennesker gaven at få lov til at eksistere. Så der burde være sådan en form for kærlighed, så... hvis jeg lige pludselig, inden jeg begyndte at høre denne her du'ā, blev vred på grund af noget personligt eller blev glad på grund af noget meget personligt: Lige når jeg så begynder at høre, eller efter jeg har hørt eller midt i du'āen bliver læst... reciteret, så kan jeg blive opmærksom på, at jeg i det øjeblik bare er egoistisk. Det var ikke af ren kærlighed til Gud.*

Fortællinger om musikalsk fremkaldt relation til Gud og skaberværket gik igen i flere former, da kvinderne beskrev deres brug af de forskellige genrer, de betragter som acceptable. Du'ā fungerer både som en personlig bøn, men også som en slags dialog. Ikke bare imellem den enkelte og Gud, men i sidste instans imellem menneskeheden og skaberen, som jeg opfatter det.

På den ene side talte kvinderne her om en genre, du'ā, som kan virke "som om" den var musik, som Fadilah udtrykker det. Nogle gange omtalte de genren som en helhed af ord og lyd. På den anden side skelnede de i nogle tilfælde imellem semantik og klingende musik. Ingen udtrykte forbehold over for det semantiske indhold genren du'ā. Dette indhold består af en kommunikation med Gud. *Lyden* af du'ā, og den involverede æstetiske oplevelse kan til gengæld være forbundet med en form for ambivalens. Betegnende nok ligger der en dobbeltbetydning i ordet "virke", som Ghaada bruger det ovenfor ([...] "nogen gange kan det virke, som om der er noget musik".) Den umiddelbare og primære betydning er i konteksten, at du'ā netop ikke er musik, selvom det ligner. Men implicit kan det også forstås sådan, at du'ā kan virke som - altså have effekt som - musik. Det kan forekomme næsten inkonsistent at Ghaada ovenfor udtrykker et vist forbehold over for risikoen ved at blive væk i musikken/lyden, samtidig med at hun taler om den opnåede tilstand som noget dejligt og ønskværdigt, men hendes udsagn kan også fortolkes sådan, at netop det stående forbehold, og den bagvedliggende bevidsthed om risikoen for at miste sig selv, er det, der medfører, at hun



kan nyde den tilstand af fred, blødhed og barmhjertighed, hun oplever at blive bragt i. At bruge du‘ā som Selvets teknologi kræver med andre ord bevidsthed om aktiviteten og viden om dens effekt. Uanset at det semantiske indhold i genren er indiskutabelt i orden, må lytteren forholde sig til tilstedeværelsen af det emotionelle, det affektive, i den klingende lyd for ikke at blive overvældet.

Tilstedeværelsen af sådanne aktive valg, gjorde kvinderne opmærksom på, da de forklarede, at nok lyder du‘ā smukkere og mere romantisk end koranen, men man lytter stadig ikke korrekt, hvis man ikke koncentrerer sig om det, der bliver sagt.

*Husniyah: Det er det.... det er det der gør faktisk det, Fadilah prøvede at forklare, at du alligevel ikke er i en fase, hvor du er.... Disconnected til virkeligheden eller verden....*

*JS: Jeg tror godt jeg forstår, også hvad du mener med, at det er lidt det samme: at den lyd, lad os kalde det det, den får jer ikke nødvendigvis i en eller anden følelsesmæssig ”væk-tilstand”?*

*Ghaada.. den gør og den gør ikke. Det er det der er kontrasten, det er faktisk det her. Det der gør, at du ikke gør det, er at det ikke er en lyd, du koncentrerer dig om, det er ordene, det der bliver sagt.*

### 3.2.5 Kontekst og etik – vestlig musik i islamisk praksis

*Ghaada: Altså for mig, når jeg lytter til noget musik, det musik jeg hører, hvor det er vi taler om nogle instrumenter, der bliver helt sådan stille... og... så plejer jeg, de gange hvor jeg lytter til sådan noget, så er det tit og ofte på tv, hvor det er på nogle bestemte kanaler, hvor man sender naturbilleder.*

Ligesom Fadilah indledte Ghaada sin præsentation af sin musik ved at sige at hun ikke hører musik. Men også hun modererede synspunktet med det samme, ved at fremhæve kontekst og specifikke situationer, hvor hun bruger musik, som hun synes er i orden. Ghaada fortalte, at hun gerne lytter til vestlig klassisk musik i nogle bestemte situationer, særligt når konteksten får hende til at se skabelsens storhed og skønhed. I sådanne tilfælde er vestlig instrumental musik ikke problematisk. Hun udtrykte, at musikken både formidler en relation til Gud, til hende selv (”jeg føler mig selv”) og til skaberværket, samtidig med, at hun åbner sig og bliver afslappet. Igen er der muligvis en ambivalens på spil, som i situationen fik Ghaada til at gøre en smule grin med sig selv som en, der sidder foran fjernsynet.

*Det påvirker mig på den måde, at jeg bliver heelt... jeg føler mig selv... jeg ved ikke, hvordan jeg skal beskrive det... et med Gud. Så jeg sidder bare og beundrer skønheden ved for eksempel vandfald... og blah blah blah!*  
*[Griner] Og musikken hjælper mig til bare hele tiden at tænke: ”Skabelsen er så smuk”. Så den sætter... den sætter tankerne i gang, samtidig med at jeg er afslappet.*

Ghaadas ordvalg tyder på at hun oplever et sammenfald imellem en emotionel/kropslig og en mere funktionel og formålsrettet, og etisk, lyttemåde. Trods det, at den opnåede tilstand er attraktiv og bringer Ghaada tæt på Gud, udtrykte hun også nogle interessante forbehold, som minder lidt om Fadilahs. Når hun gør grin med sin egen henrevede fascination af musik og

billeder, kan det forstås som en humoristisk markering af intellektuel distance. Hun er godt klar over, hvad der sker, og bliver derfor ikke (helt) væk. Hun tager ansvar for sig selv. Ghaada sagde, at denne form for musikalsk/religiøs oplevelse ikke er noget, hun aktivt søger, men nærmere noget, der bare sker, når hun er heldig. Måske hun gerne ville pointere, at hun ikke er afhængig af musikken:

*Men igen det er ikke så ofte, det er mere hvis jeg lige er heldig og rammer det rigtige tidspunkt på TV, og så har sat det på den kanal, hvor de nogen gange kan sætte sådan nogle typer af musik på og så nogen gange kan de også finde på at sætte sådan, du ved, med naturbaggrund, noget arabisk kalligrafi, hvor der står Gud eller et eller andet. Så man bliver helt... altså man sættes i en bestemt, øh hvad hedder sådan noget.... atmosfære.*

Der er nogle interessante implikationer i denne argumentation. Ghaada fremstiller sig selv som en, som tilfældigvis kommer forbi (en TV-kanal) i metaforisk forstand og bliver sat i en bestemt atmosfære. Hun brugte passivformen af ordet sætte. Hun ”sættes i” noget af musikken. Det kan diskuteres, om man overhovedet kan være passiv i den sammenhæng. Som DeNora pointerer kan passivitet også opfattes som en aktiv handling. Man vælger sin passivitet. Hun kalder det konstrueret passivitet:

Listeners are by no means simply ‘affected’ by music but are rather active in constructing their ‘passivity’ to music - their ability to be ‘moved’. The music ‘user’ is thus deeply implicated as a producer of his or her own emotional response [...]  
(DeNora, 2010, 169)

Passivitet er ikke ikke-gøren i de sammenhænge, der her diskuteres. Selvom Ghaada utvivlsomt mener det, når hun siger, at hun ikke aktivt opsøger musik, er der flere aktive valg involveret, end hun måske er klar over. Det er igen interessant, hvordan ordet musik bruges i skiftende sammenhænge, men også hvordan Ghaada indgår i en diskussion af, hvad det egentlig vil sige at lytte. Hun fortalte, at hun ikke kan holde ud at høre rapmusik og pop i for eksempel tøjforretninger, hun kan heller ikke kende forskel, sagde hun. Men klassisk musik er noget andet:

*Ghaada: Så jeg kan godt lide... instrumenter, jeg kan godt lide at lytte til violin, jeg kan godt lide at lytte til sådan noget... klaver. Men det er ikke fordi jeg er... jeg er heller ikke typen, der sætter det på og lytter.*

*JS: Men men, sagde du, at det har du ikke noget imod at høre, hvis det var...?*

*Ghaada: Øhhhh, altså, ja, hvis jeg hører noget, så kan jeg godt... når... det lyder smukt, så lytter jeg.*

Ghaada brugte mere eller mindre bevidst forskellige danske ord om to forskellige musikoplevelser. Når hun ”hører” noget, er det typisk musik hun ikke bryder sig om, for eksempel rap. Men hun hører netop på en så distanceret måde, at hun hverken kan eller vil skelne genrer fra hinanden. Så snart hun talte om klassisk musik brugte hun verbet ”lytte”. Men

hun understregede som sagt flere gange, at hun ikke selv sætter musikken i gang. Det er måske det, der fik Fadilah til at bryde ind:

*Fadilah: Undskyld, det er tilladt i religionen, det klassiske musik.*

*Ghaada: ja, der er ikke noget... det er ikke fordi at det er forbudt at lytte til det her klassiske... men... for eksempel Fadilah hun taler om det stadie, som hun personligt har udviklet, så det har ikke noget med at...*

*JS: Ja ok, det sagde du [Fadilah] også, ja at du gik længere end krævet?*

*Fadilah: Ja, men du [Ghaada] skal altså lige forklare ham... Sharia. Altså i forhold til islamisk retspraksis, hvornår er det, det bliver tilladt eller ikke tilladt.*

*Ghaada: Det som Fadilah taler om, og som også giver meget mening i forhold til, hvornår noget bliver ikke-tilladt, det er hvis du føler at denne her musik den fjerner dig fra realiteten. Så faktisk er man selv egnet til at dømme de her ting.*

*JS: Så er det måske ligegyldigt hvad det er for en musik?... så er det mere effekten?*

*Ghaada: Nej... det her er en af delene. Den anden del der taler vi om noget musik som bliver brugt til... i f.eks. diskoteker og andre steder, og uanset hvordan den påvirker dig, er det ikke tilladt at lytte til det her musik. Så sådan noget... arrgh... jeg kan ikke en gang sige det til dig... sådan.*

*Der er en pause, hvor der nikkes rundt omkring. Det lader til at alle er enige i Ghaadas udlægning. Jeg har tidligere oplevet at unge kvinder tøver ved ord som har relation til seksualitet når denne tavshed indtræder. Sådanne ord ville give god mening på dette sted i Ghaadas udredning - men hun vil ikke sige det selv. Forskerens køn bliver for en stund muligvis en begrænsende faktor. I selskab med disse fire kvinder vil heller ikke jeg sige ord som hentyder til seksualitet. Jeg kunne selvfølgelig også tage fejl i, at Ghaada og Husniyah ledte efter sådanne ord, og jeg vil ikke lægge dem noget i munden ved at begynde at foreslå mere eller mindre heldige synonymmer. Efter noget, der opleves som en stiltiende overenskomst, fortsætter vi samtalen.*

Situationen illustrerer, at Ghaada lægger afstand til nogle bestemte måder at bruge musik på, uafhængigt af hvordan hun selv rent hypotetisk ville blive påvirket af den. Selvom det er svært at trække grænsen præcist, var kvinderne enige om, at den er der et sted, for eksempel der, hvor musikken associeres med problematisk seksualitet. Ghaada svarede meget direkte på mit spørgsmål om, det kun er musikkens effekt på lytteren, der er afgørende? Og ja, det er gældende et stykke af vejen, men der er en grænse et sted, hvor musikkens relation til eksterne størrelser bliver en afgørende begrænsende faktor. Måske den åbne afslutning på forklaringen ovenfor også har at gøre med, at denne grænse er svær at trække i generelle vendinger. Man er selv egnet til at dømme, som Ghaada sagde.

Fadilah afsluttede diskussionen om klassisk musik med en tankefuld bemærkning, som antyder, at hun har stor respekt for musik, også den klassiske. Hun sagde: ”Men jeg har aldrig

forstået, hvorfor det er tilladt? Hvis jeg er helt... ærlig". Denne bemærkning er endnu en indikator på, at Fadilahs restriktioner på eget musikforbrug udspringer af hendes personlige opfattelse af, hvordan musik påvirker mennesker. Hun høstede en vis anerkendelse fra de andre kvinder på dette punkt. Det er muligt, at de andre ud fra *deres* selvopfattelse bruger mere musik end Fadilah, men de gav udtryk for, at de har forståelse og stor respekt for Fadilahs ret asketiske tilgang. "Fadilah er tit mit forbillede", som Husniyah sagde. Husniyah selv argumenterede gerne for, at det meste musik, som har et forsvarligt moralsk budskab, kan indgå i hendes praksis, herunder reggae og country, for eksempel Johnny Cash. Hun pointerede, at hun ikke betragter sit eget professionelle administrative arbejde med musik som et problem overhovedet, men talte i det hele taget ikke meget om arbejdet i relation til sin personlige musikalske praksis. De to ting virkede ret adskilte.

Flere gange i samtalen udtrykte de tre kvinder respekt og anerkendelse for Fadilahs bevidste holdning til sit musikforbrug. De gav også udtryk for, at de savner Fadilahs stemme og gerne vil høre hende recitere/synge materiale, hun selv står inde for.

*Husniyah: Det skal lige siges at Fadilah synger utrolig godt! Men er stoppet med at synge. Fadilah sang altid i familien, og vi er syv søskende, og så sad vi og lyttede til, hvad hun sang. Og så når hun lavede sange, så gik vi alle sammen rundt og sang dem derhjemme!*

*Fadilah: Men så, mit ønske er at bruge mit krudt og det her ... toneleje... og alle de ting.... På Koran i stedet for. Og mange har efterspurgt det.*

Det er endda muligt, at Fadilah vil indspille koran en dag, fremgår det. Fadilah har senere fortalt (telefonsamtale 20. oktober 2012), at hun ikke mener, at kvinder bør synge for mænd, men det fremgik ved den lejlighed ikke, om hun overhovedet ville opfatte du‘ā eller koranrecitation som sang i en sådan henseende. Det står åbent, om hun nogensinde vil optræde eller indspille - og hvem hun vil optræde for.

### **3.2.6 Āshūrā 1 – en emotionel shiitisk genre**

*Ghaada: Altså latomiya det er jo også en form for musik?*

*Husniyah: Jajaja!... vi har en heeeelt anden genre du også skal høre!.*

*Ghaada: Det er sørgegenren! God genre... [griner]*

*Husniyah: Og denne her, den hører vi riittigtig meget!*

I denne sammenhæng betyder "vi" Shiamuslimere, forstår jeg. Musikken, der refereres til som latomiya (også *latmiya*), er en del af Āshūrā-ritualet. Latomiya er en reciteret/sunget gengivelse af et hændelsesforløb fra den tragedie, Āshūrā er et minderitual for. Latom (her: at slå) betegner i denne sammenhæng den praksis at slå sig selv rytmisk, typisk på brystet imens der synges. Āshūrā er et længere ritual med flere komponenter. Det er tale om en 10 dage lang sørgehøjtidelighed, som har baggrund i en historisk begivenhed, som fandt sted i 680 i ørkenen ved Karbala i det nuværende Irak. Profetens efterkommer Hussein forlod Medina med sin familie og et mindre følge, på grund af uoverensstemmelser med byens nye Kalif. På vejen til byen Kufa blev de omringet af Husseins fjender, som efter en 10 dage lang udsultning til sidst

angreb, dræbte mændene og tog mange kvinder og børn til fange. Startende på den første dag i måneden Muharram mødes shiitter<sup>29</sup> i 10 dage og mindes begivenheden, samtidig med, at den bruges som anledning til at diskutere etiske og religiøse emner med relevans for nutidens mennesker. I København markeres Āshūrā med et optog igennem Nørrebro, en begivenhed vi kommer tilbage til. På engelsk betegnes Āshūrā somme tider ”blood ritual”, fordi nogle særligt ihærdige deltagere nogle steder i verden, som kristne flagellanter, udfører forskellige former for selvskamfering som en del af ritualet. En Google-søgning på ”Āshūrā” vil derfor ofte bringe mængder af blodige billeder af denne del af ritualet. Det er omdiskuteret i islam om, og i hvilken grad, selvskamfering overhovedet er tilladt (Dupret, Pinto & Spellman-Poots, 2012, 41). På Fadilahs invitation fik jeg i oktober 2014 lejlighed til at deltage i en af Āshūrā-dagene i København. Det var ikke spor blodigt. En beskrivelse af denne oplevelse følger i et senere afsnit. Inden det konkrete eksempel på, hvordan ritualet kan foregå, kommer her nogle tanker om Āshūrās betydning. Især fortællingernes musikalske komponent er vigtig, sådan som mine fire shiamuslimske informanter beskrev ritualet.

*Fadilah: Altså tit er det [sangen] relateret til en bestemt person som bliver dræbt på grusom vis.*

*Husniyah: [...] altså tit er Āshūrā delt op i fokusedage med hver enkelt person her... og så er der så lavet en latomyia, som er tilegnet denne her person og så hændelsen, som gjorde at personen gik bort. Det skal siges at Shiamuslimers kærlighed til Hussein er meget, meget, meget stærk! Og meget passioneret. Derfor så kommer også at du måske kan høre her, at øh, du hører bank, rytmisk, som er folk som meget ekspressivt - fordi vi er ekspressive mennesker - slår sig selv på brystet, øh nogle slår sig selv på hovedet, alt i alt: der er bank af den ene eller den anden art! [griner]*

De unge kvinder var meget engagerede i at forklare, hvor emotionel og levende Āshūrā kan være, især hvis kvaliteten af recitationen er i orden. Den banken der tales om, er lyden af ritualets deltagere, der slår sig på brystet i koordination med recitatorens rytme. Det er en praksis, som også kvinder deltager i, om end de oftest slår mere forsigtigt, fortalte kvinderne.

*Husniyah: Altså tragedien foregik, familien bliver dræbt, en masse mænd, børn bliver dræbt, der er kvinder tilbage. De her kvinder, der er tilbage, ender med at græde – nogen slår sig selv på panden og nogen slår sig selv på brystet. Det er en meget arabisk, dramatisk måde at vise at vi sørger på.*

Nadia tilføjede grinende, at der i hvert fald er forskellige meninger om, hvor hårdt man må slå sig selv. Hun markerede tydeligt at hun ikke forstår dem, der går til yderligheder.

En identifikation med tragediens deltagere kan alligevel føre til en meget personlig indlevelse i historien:

---

<sup>29</sup> Āshūrā (ordret oversat: 10) fejres også af Sunnimuslimer men af andre grunde. Selve datoen falder ifølge traditionen sammen med nogle andre vigtige begivenheder fra Det Gamle Testamente, ikke mindst Israellitternes udfrielse fra Egypten. Netop forholdet til Āshūrā og de involverede historiske personer er en afgørende forskel på Sunni- og Shiaislam. I følge Shiitterne burde Hussein have været kalif efter profetens ønske.

*Ghaada: Så det så der at man ligesom viser at øh, ja ligesom at du er kvinden, som også igen... vi har en hovedperson fra mændenes side som hedder Hussein og vi har en hovedperson fra kvindernes side, som hedder Senep. Og vi siger ligesom at du sørgede og græd og ligesom slog dig selv på panden af sorg, så slår vi også os selv. Så det er meget symbolsk. Så er der mennesker, som bliver så rørt af det, der bliver sagt, at de kan faktisk blive meget øh... grebet.*

*Fadilah: Ja, og der kan de handle uden faktisk at være så bevidste om, hvad de gør, og så kan de slå sig selv virkelig hårdt, de kan... fordi de bliver heelt... det sker under det her sang, er at du bliver sat direkte ind i fortiden, og du bliver sat ind i selveste tragedien, så du føler nærmest du er der, og du kan se, at alt foregår foran dig!*

Fadilah nævnte en personlig oplevelse, hvor hun nærmest havde en vision under ritualet. Der er altså tale om et ritual, hvor deltagelse både betyder deltagelse i selve udførelsen, men også i historien som sådan. Lytteren skal helst være helt opslugt:

*Det er virkelig stærkt, du kan virkelig... altså jeg kan huske, der var perioder, hvor jeg nærmest følte jeg så det hele foregå foran mig. Og jeg bare stod der og kiggede på, og jeg kunne nærmest lytte til, hvad der blev sagt. Jeg kunne lytte, jeg kunne høre... hestene, jeg kunne høre det hele... altså det er så vildt! Og ja, jeg tror ikke..., her taler vi om en helt anderledes genre. Det er ikke ... det er virkelig...!*

Āshūrā er som nævnt et længere forløb med flere bestanddele, både forstået sådan at der er tale om en 10-dages periode, og fordi hver enkelt dags ritual er opdelt i forskellige dele. En vigtig del er, som det fremgår, dramatisering af tragedien, eventuelt som en point-of-view-gengivelse i form af sang/recitation med en bestemt person fra Husseins følge i hovedrollen. Indlevelse i ritualet er en afgørende vigtig del for mange deltagere, og som redskab, eller teknologi, for denne indlevelse spiller latomiya en hovedrolle. Men også et generelt kendskab til selve historien hjælper deltagerne til at få personligt udbytte af hver enkelt fortælling. Følelser og viden er forbundne.

*Ghaada: Og nogen gange i de her sangstykker, så taler han, ham der synger, han taler ud fra pigens, hvad hedder det... Synsvinkel. Hun siger farvel til sin far og hun ved han er gået ud for at blive dræbt, så han begynder at tage deres roller, han synger ud fra "jeg siger farvel og blah blah blah" og vi følger med, vi ved jo, vi har jo hørt den historie hvert evigt eneste år...*

*Husniyah skal til at spille en Youtube-video med latomiya, da Fadilah bryder ind med en politisk kommentar:*

*Fadilah: Inden du sætter den på, skal jeg lige sige noget om at det her er meget politisk. Man taler om, at den iranske revolution i 80'erne, det er der forskere der siger, er påvirket af den tragedie, der skete, altså Husseins tragedie. Iran er jo shiitisk. [...] Pointen er at Hussein, som var mod staten, var et forbillede for de revolutionære kræfter i Iran.*

Āshūrā har også en politisk og national side. Den (shia-)islamiske revolution i Iran i 80'erne er et eksempel på, hvordan ritualet og historien kan knyttes til nutidige konflikter. I den sammenhæng forstås Imam Hussein som en form for revolutionært forbillede for mange shiamuslimer. Et forbillede som er blevet brugt af Ayatollah Khomeini og andre shiamuslimske politiske aktører, herunder Hizbollah. Dette er en af de meget få lejligheder, hvor de unge kvinder eksplicit nævnte nationalitet og etniske kategorier i samtalen, ud over de helt generelle som for eksempel araber eller vesterlænding. At tale om Āshūrāritualet fik måske deres familiemæssige baggrund som irakiske Shiitter i fokus. De fortalte ikke nærmere om deres baggrund, og jeg spurgte ikke. De ville hellere fortælle om Āshūrās musik.

*Husniyah afspiller et klip, som viser et stillbillede med kalligrafi. Man kan kun svagt høre sangen under den overvældende lyd af hundreder af taktfast bankende knytnæver. Klippet er fra et Āshūrāritual i Sverige, fortæller Husniyah. Vi lytter til optagelsen. De fire kvinder er meget optaget af at vise og forklare, hvad Āshūrā – og især latomiya – betyder, og de taler ind over lydklippet.*

Som så mange gange før i løbet af interviewet, tegner der sig en dobbelthed i kvindernes opfattelse af musikken/lydens emotionelle potentiale. På den ene side er det ønskværdigt at leve sig ind i tragediens hovedpersoner. På den anden side er det ikke i orden at miste selvkontrollen, så man mister eller endda skader sig selv i processen. Det at bruge sørgegenren latomiya, eventuelt til dagligt, som middel til at opnå en personlig tilstand af sorg og tristhed på baggrund af indlevelse er et vigtigt aspekt, men, som Fadilah sagde, er det også meningen, at man skal kunne bruge historien og dens dramatisering til generelt bevidstgørende og spirituelle formål. Efter kvindernes engagerede beretning om betydningen af ritualet nævnte Fadilah, at hun ville sørge for at invitere mig med en dag. Hun mente, at jeg ville kunne lære noget om, hvordan shiaislam bruger musik. Hun holdt sit løfte, og afsnit 3.3.1 består i en beskrivelse af Āshūrā-ritualet, som jeg oplevede det i oktober 2014.

### **3.2.7 En overordnet etisk ramme for brug af musik som selvets teknologi**

To summarize, within the Islamic homiletic tradition I describe here, listening is privileged as the sensory activity most essential to moral conduct.

(Hirschkind, 2006, 39)

Kvinderne nævnte flere gange, både direkte og mere underforstået, hvordan de selv er ansvarlige for en god og formålstjenlig brug af musik. For eksempel at den bruges i forsvarlige rammer i praksis. Ovenfor fortalte Ghaada, hvordan hun får personligt udbytte af vestlig klassisk musik sammen med religiøse billeder i fjernsynet. Som hun fremstillede det, er dette en situation, hvor hun oplever musikken som del af en sammenhæng, hvor hun forundres over skabelsens skønhed og kommer tæt på Gud. Denne situations etiske modsætning er, ifølge Ghaada, den, hvor musik tager hendes evne til at fokusere. Hun udsætter sig helst ikke for larmende musik, men i de situationer, hvor hun ikke selv har valgt denne, er der ikke en etisk dimension. Der er det bare ”forvirrende og irriterende musik”, med Ghaadas egne ord. Trods nogle lejlighedsvis henvisninger til konkrete genrer og bestemte kunstnere blev kvindernes opfattelse af deres personlige musikalske valg kun sjældent beskrevet i relation til sådanne

konkrete eksempler. De opererede i højere grad med en dynamisk og relationel forståelse af, hvilken musik, der bruges hvornår.

Kvinderne lægger vægt på, hvad et menneske selv kan administrere. ”Faktisk så er du selv egnet til at dømme de her ting”, sagde Ghaada. Derfor kan både Ghaadas nære forhold til klassisk vesteuropæisk musik og Fadilahs ret klare afvisning af at bruge den slags i sin egen praksis være i overensstemmelse med kvindernes fælles opfattelse af sharia. Dette forhold forklarer også, hvorfor Ghaada kan udtrykke respekt for Fadilahs fravalg, uden nødvendigvis selv at foretage det samme fravalg. Fadilah kender sig selv og tager ansvaret, der følger med. Og det, mere end de specifikke resultater, vækker respekt, er min udlægning. I det hele taget ved kvinderne meget om islamisk teologi og etik. Jeg opfatter, at de er stolte af deres viden, og de duellerer gerne venskabeligt på denne viden. De kan formentlig ses som eksponenter for en tendens til at kvinder mange steder er begyndt at bevæge sig ind på et traditionelt mandligt domæne – teoretisk islam. Som Mahmood udtrykker det, er kvinders deltagelse i religiøse bevægelser ikke nødvendigvis det udtryk for underkastelse, den ofte bliver gjort til: Kvinder tager aktivt del i religiøse diskurser og præger dem, uanset om disse diskurser kan opfattes som konservative (Mahmood, 2001, 202-203). Jeg må blot konstatere at disse kvinder i høj grad engagerer sig aktivt i islamisk funderet diskurs, med mig og med hinanden.

Det er som sagt karakteristisk, at mine fire kvindelige interviewdeltagere, i deres argumentation for deres bevidste omgang med musik sjældent refererede specifikt til religiøse autoriteters mening om musik som sådan. Hverken historiske teologer, Koranen eller Sunnah (eller konkrete hadither) blev nævnt som baggrund for kvindernes opfattelser, uanset at de godt kender disse kilder. Den eneste gang der refereres til en konkret religiøs tekst, var da kvinderne bliver enige om, at profeten Muhammed et bestemt sted siger, at han godt kan lide smukke stemmer. Selv når Fadilah brugte ord som ”tilladt”, var det oftest med henvisning til universelle islamiske værdier, for eksempel at man ikke bør gøre ting, som bringer fokus væk fra Gud, eller som i øvrigt distraherer fra et fornuftigt liv. Hun er klar over at nogle mener at kunne udlede specifikke regler omkring musik, men disse regler interesserer hende ikke synderligt, hvilket blandt andet finder udtryk i det forhold, at hun regulerer sit  *eget*  musikliv efter sine  *egne*  regler, som relaterer til overordnede etiske ideer.

Fadilahs udmelding ”Jeg hører ikke musik, men...” ved interviewets start er ikke længere nødvendigvis så paradoksal. Hun hører og bruger nemlig musik på mange måder, i ordets brede betydning, men tager afstand fra de musikalske aktiviteter, der er uforenelige med hendes position som muslimsk kvinde i Danmark. Det sådanne aktiviteter, hun kalder  *musik* , i betydningen ikke-acceptabel eller ikke-hensigtsmæssig musik. Når kvinderne i begyndelsen af vores samtale betegnede detaljerede islamiske regler om genrer og musikinstrumenter som ”forvirrende”, og fortalte, at det er vigtigere, hvad musikken ”gør ved én”, er det endnu en markering af, at det afgørende er, hvad musikken fører med sig i situationen, fremfor hvad man kan udlede af jura og teologi. Men det udelukker til gengæld ikke en vidtgående selvets censur. At kende sig selv medfører en viden og dermed en forpligtelse til at varetage sig selv via sine relationer, i dette tilfælde til musik: For at vide, hvad man har ”gang i”, som Fadilah udtrykker det, er også at tage ansvaret for det.



*Fadilah: Jeg taler om du går herfra [fra musikken] med noget nyt! Okay, fordi at ja vi har alle sammen moral, men der er faktisk en, som vil høre præcis det samme stykke, som du har hørt, og ikke få en dyt ud af det... det rammer ham ikke nogen steder... derfor siger jeg, så har det noget at gøre med, hvem du er som menneske, når du lytter til det. Men, men: En du 'ā har ikke noget at gøre med hvem du er som menneske. Den har noget at gøre med, hvad der bliver sagt!*

Vi kan betragte Fadilahs sidste linjer i ovenstående som essensen af en distinkt linje i denne diskussion. Du'ā etablerer en pålidelig og varig relation imellem menneske og Gud. Derfor er den hævet over visse andre æstetiske former, som for eksempel et musikstykke, hvis effekt og varighed er mere vilkårlig. Det gør ikke noget at denne du'ā er smuk i sig selv, hvis den i øvrigt etablerer en dialog med Gud, og hvis man i øvrigt ikke glemmer indholdet på grund af skønheden. Det er vigtigt at forstå indholdet, og det kan have nogle lavpraktiske konsekvenser for selve lyttesituationen, hvis man ikke behersker arabisk på højt plan:

*Fadilah: Jeg... jeg kunne synes at stemmen er rigtig flot, men jeg bliver nødt til at læse oversættelsen. Jeg kan ikke forstå ordene – de er til dem, der kan... rigtig flot arabisk...*

*JS: Klassisk arabisk?*

*Fadilah: Ja, og så islamisk... Så jeg bliver nødt til... og det er derfor de lige præcis har sat en oversættelse på...*

I medfør af det etiske aspekt er det at sætte undertekster på for eksempel en du'ā altså mere end blot en venlig service til de, der ikke behersker klassisk arabisk. Det er måske også en anerkendelse af at musikalsk skønhed uden semantisk mening ikke er ideel.

Vores samtale kom i stor udstrækning til at handle om relationen imellem religion, individ og musik. Fadilah, Ghaada og Husniyah var toneangivende, mens den mere stille Nadia ofte biddrog med kommentarer og ikke-verbal kommunikation. Hun gav flere gange udtryk for at hun nok hørte mere musik end de andre kvinder, men også at hun har respekt for den selvdisciplin, de andre giver udtryk for:

*Nadia: Jamen jeg deler også... jeg deler meget samme holdning, jeg deler jo samme holdning som de to piger her [Ghaada, Fadilah] i forhold til islam og hvad det [musik] gør ved én. Men jeg er jo så ikke nået til det punkt, hvor jeg kan sige, at nu lytter jeg ikke til musik, øhm, jo det har jeg måske gjort i perioder ikke, og så har det bare ikke holdt så længe.*

Nadia sagde dette med et grin og et respektfuldt blik på Fadilah.

Foucaults beskrivelse af aktiviteten som det vigtige er aktuel igen: At passe på sit Selv er at være bevidst og vidende om aktiviteter og handlinger, ikke blot at beskytte en sjæl eller anden substantiel helhed. Det er en proces, som forudsætter kundskab og aktiv stillingtagen (Foucault, Martin, Gutman & Hutton, 1988, 25). Hirschkind bemærker ligeledes at håndteringen af lyd og musik som noget, der påvirker følelserne er en træningssag:

[...] listeners hone those affective-volitional dispositions, ways of the heart, that both attune the heart to God's word and incline the body toward moral

conduct.  
(Hirschkind, 2006)

Nogle flere uddrag og pointer fra kvindernes fortællinger følger senere i afhandlingen.

Det gruppeinterview, som danner udgangspunkt for hele dette underafsnit, var kendetegnet ved interaktion imellem deltagerne og forskeren. De medvirkende gav direkte og indirekte udtryk for at temaerne i interviewet havde deres interesse. Den afspillede musik var med til at gøre relationen til en gensidig interaktion. For eksempel var kvinderne ofte optagede at spørge til, hvad jeg mente, for eksempel, om jeg som forsker opfattede de enkelte Youtubeklip som *musik*: Husniyah sagde inden hun afspillede et eksempel på latomiya-sang fra Āshūrā-ritualet: ”Du kan lige prøve at høre lidt, så kan vi se om *du* synes, det her er et musikstykke eller hvad”. Dermed tog sessionen ind imellem præg af deltagerfeedback, idet de medvirkende kom med konkrete forslag til, hvor interviewets fokus kunne ligge, og hvad *de* mente, der var vigtige spørgsmål.

Selvom det var musikalsk praksis blandt kvinderne, som var omdrejningspunktet, var der også spørgsmål om praksis rettet den anden vej. For eksempel spurgte kvinderne til de kristne passionsspil, og vi talte om, at visse værker, som for eksempel Mattheuspasjonen, måske kan sammenlignes med Āshūrās Latomiya-sange. Ghaada ville gerne vide, om passionsspil er noget folk i Danmark lytter til uden for højtiderne, på samme måde som nogle shiiter ind imellem lytter til latomiya til hverdag. Dette direkte spørgsmål satte den form for viden, man opnår i et interview i relief. Jeg fortalte gerne Ghaada om mine egne erfaringer, men kunne ikke fortælle hende ret meget om dansk brug af religiøs musik generelt, blandt andet fordi jeg antager, at variationen er uoverskuelig. Det ovenstående, som primært baseres på 3 timers gruppeinterview, er i sidste instans blot nogle nedslag i nogle konkrete kvinders personlige musikalske verden, i en situation, hvor konteksten fra starten aktualiserer religiøs diskurs.

### 3.3 Andre eksempler på musikalsk praksis

#### 3.3.1 Āshūrā 2 - Feltobservation af Āshūrāritualet

*En eftermiddag i oktober 2014 møder jeg op i Dansk-Muslimsk Forening i København. Foreningen er overvejende for unge mennesker under 25. Jeg er inviteret til at overvære en del af et af Shiamuslimernes vigtige samlingspunkter: Āshūrā. Min informant Fadilah har flere gange nævnt at et besøg ved en Āshūrā-højtidelighed burde kunne hjælpe til ”en forståelse af hele denne kompleksitet, der kan være med den forbudte musik og samtidig den anvendte musik”, som hun formulerer det i en SMS. Selvom jeg som udgangspunkt ikke har opsøgt religiøse institutioner med henblik på feltarbejde, virker dette besøg ved Āshūrā-ritualet relevant, fordi denne begivenhed lader til at være en vigtig del af nogle informanternes personlige forhold til lyd og musik. Det følgende er en udfoldelse af feltnoter fra denne eftermiddag.*

*Jeg ankommer i god tid til Dansk-Muslimsk Forenings lokaler. Den nye moske, som er under opførelse lige ved siden af, vil muligvis ændre på områdets noget triste karakter. Indtil nye lokaler kan tages i brug, huserer foreningen på 1. sal i en af gadens mange ret ens etagebygninger, som mest huser kontorer. Næsten alle jeg taler med denne sene eftermiddag omtaler moskebyggeriet med stolthed og forventning.*

*Der er separate adgangsdøre til mænd og kvinder, eller brødre og søstre, som der står på de små skilte på dørene i opgangen. Skostativet ved siden af de to døre er ved at være halvt fyldt op. Gulvet flyder trods den overskydende stativplads med basketstøvler og sneakers, som at dømme efter størrelsen må tilhøre unge mænd. Min vært, Malik<sup>30</sup>, kommenterer smilende, at det skal de nok få lært en dag, imens han med foden skubber sig en sti igennem skoene. Han er ingeniørstuderende, og kommer her tit som frivillig, fortæller han. Døren til brødrenes afdeling fører til et stort lokale, som er delt i to dele på langs af en række af tæpper, som hænger fra loftet. Søstrenes dør fører til den anden side af tæpperne, som ikke hænger mere tæt, end at man i glimt kan se ind til de kvinder og mindre børn, som er ved at fylde lokalets anden halvdel. Der snakkes på dansk, engelsk og arabisk på begge sider af tæppet. Tæppet på gulvet viser retningen til Mekka. Nogle mænd, fortrinsvis unge, er ved at færdiggøre en bøn. På væggene er der små gobeliner med islamisk kalligrafi. På et par store LCD-skærme kan vi læse fortolkninger af Āshūrās vigtighed, som de er blevet formuleret af forskellige politiske og religiøse autoriteter. De fleste betoner symbolværdien i det offer, profetens efterkommere bragte, da de blev myrdet i ørkenen sydvest for Baghdad. For eksempel citeres Mahatma Ghandi for følgende: "Fra Hussein lærte jeg, hvordan man som undertrykt opnår sejr."*

*Ritualet indledes ved at to unge mænd på skift reciterer fra en arabisk tekst, som beskriver egenskaber ved profetens familie. Malik hvisker at dette er et symbolsk "besøg hos profetens efterkommere". Den ene af de unge reciterende mænd er iført pæn jakke og mørke bukser; den anden har traditionel poset dragt på. Denne variation i påklædning er kendetegnende for mændene i lokalet. Her er også nogle hættetrøjer. Begge unge mænd giver sig god tid. Deres stemmer er trænede, og deres artikulation, frasering og tonehøjde er under fuld kontrol. De deler en mikrofon imellem sig. Lyden er fremragende. Det er ikke første gang, de bruger en mikrofon. Vi sidder næsten alle sammen på gulvet, løst organiseret, med nogle af de få ældre mænd på stole langs væggen. De fleste har kroppen drejet mod Mekka, om end det er svært at se om det er tilfældigt. De læsende unge mænd sidder tilsyneladende et ret tilfældigt sted på gulvet midt i forsamlingen. Da de unge mænd har reciteret i et stykke tid, rejser en af foreningens frivillige sig, krydser målbevidst lokalet, og begynder at justere på en lille mixerpult, som hænger diskret på en pille bag det langsgående tæppe, som opdeler rummet. Han har vist glemt at sætte effekt på de reciterende stemmer, men det husker han tilsyneladende nu. Pludselig fyldes rummet af stemmerne i en helt anden grad end før, på grund af den tilføjede rumklang. Den unge mand ved mixerpulten rynker panden og lytter, da han skruer op for den anden vigtige effekt – delay. Den monofone klang bliver nu afløst af en form for polyfoni, idet delayeffekten, hvis tempo er matchet til rytmen i recitationen, lader både enkeltstavelser og melismer hænge i luften og kolliderer harmonisk. Det lader til, at de to recitatorer har fået endnu bedre stemmekontrol af disse tekniske hjælpemidler. Kontrasten til de "tørre" stemmer fra før er markant. Læsningen stiger i intensitet. Ind imellem kan man fornemme, at nogle få i forsamlingen svagt mumler/nykker med på nogle udvalgte steder. Dette bidrager yderligere til den rumlige effekt. Mange*

---

<sup>30</sup> Navnet er et pseudonym

*nikker, de forstår måske klassisk arabisk. Enkelte gange svarer forsamlingen højt i kor på bestemte linjer fra Koranen.*

*En meget ung mand sætter sig efterfølgende på et lille tæppedækket podie i rummets ende. Tæppet imellem mand- og kvindeafdeling stopper adskillige meter fra dette podie, så han kan henvende sig uhindret til både søstre og brødre. Han reciterer nogle vers fra Koranen, med bogen i skødet. Der er ikke megen uro. Det lader til at denne læsning er en vigtig del af begivenheden. Teksten er om Ibrahim (Abraham).*

*Efter denne koranlæsning er det tid til den spirituelle tale, fortæller Malik. Sheik Mansour Leghaie fra Australien træder op og sætter sig på podiet. Det er varmt allerede nu. Den ældre velklædte mand har bemærket dette, så han joker smilende på engelsk med at han "tørster ligeså meget, som profetens slægtinge gjorde i ørkenen", imens frivillige anbringer mikrofoner og et lille videokamera på strategiske steder på og omkring ham. En ung kvinde dukker op med et glas vand til taleren. Der er livlig stemning i rummet, flere roder med mobiltelefonen.*



**Figur 5.** Sheik Mansour Leghaie dramatiserer en fortælling fra Āshūrā-tragedien, oktober 2014. Foto venligst stillet til rådighed af Dansk-Muslimsk Forening

*Da Sheiken begynder at tale på engelsk falder forsamlingen efterhånden til ro. Han tager sig god tid, idet han ikke fra starten kaster sig ud i selve talen, men umærkeligt glider fra småsnak over i længere og mere strukturerede argumenter. Det er markant, hvordan han ikke tager ordet i formel forstand. I stedet for at markere, at NU begynder hans afdeling, regner han måske med at forsamlingen ved lyden af hans stemme af sig selv anerkender dette skift. Dette er jo et ritual, hvor alle andre end jeg antageligt kender proceduren. Sheik Mansour Leghaie er en dygtig taler, med en dyb stemme og en udpræget fornemmelse for pauser. Han bruger ikke manuskript af nogen art. Han ser hver enkelt venligt ind i øjnene, og omformulerer gerne pointer, for at få alle med. Malik læner sig ind og hvisker, at dette er første del af to afdelinger af talen – den "mere generelle", siger han. Islam er ikke blot at overholde bestemte forskrifter, fortæller sheiken. Alle dine handlinger vil blive forelagt dig i efterlivet, og de vil i paradys følge dig som en slags væsener af god og dårlig natur,*

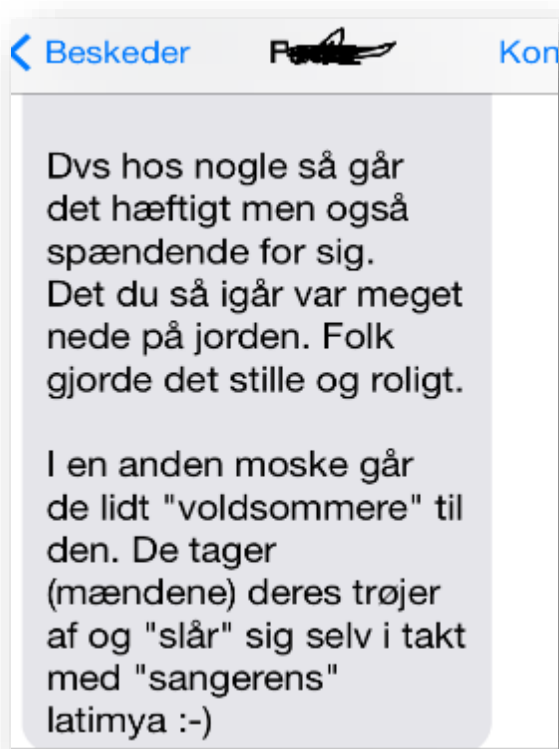
*som afspejler, hvad du har gjort. Han henviser til Sura 99: 7-8, som vises på storskærmen på engelsk under hele hans tale: "Den, der har gjort et støvgrans vægt af godt, vil se det, og den, der har gjort et støvgrans vægt af ondt, vil se det".<sup>31</sup> Når han reciterer koranvers på arabisk, opfordres forsamlingen til at gentage i kor. Nok er det sheikens tale, men alle er aktivt med.*

*Denne relativt korte og generelle spirituelle tale slutter med en opsummering af Sheikens pointer. Der er en kort pause, hvor der rettes på mikrofonen. "Nu bliver det emotionelt!", fortæller min vært hviskende. "Folk vil komme til at græde!", siger han og smiler. Der lægges op til en dramatisering af en konkret beretning fra tragedien ved Karbala. Folk flytter forventningsfuldt på sig. Ingen støjer mere end nødvendigt. Lyset bliver dæmpet. Det er denne del af begivenheden, jeg især er blevet inviteret til at overvære. Det er her, den musik og sang som Fadilah og de andre kvinder har fortalt så engageret om, vil blive anvendt.*

*Sheikens stemme og gestik ændrer sig glidende, her hvor han tager fat på en af de blodige fortællinger fra Āshūrātragedien i ørkenen. Nogen skruer diskret op for effekterne på mixeren, så sheikens skiftevis syngende og talende stemme pludselig kommer alle vegne fra. Det er (igen) meget dramatisk og effektfuldt. Alle er fuldstændig stille. Man glemmer fuldstændig, at der er små børn på den anden side af forhænget sammen med kvinderne. Tragedien gengives uden manuskript på en blanding af arabisk og engelsk, hvor nogle passager hviskes og andre synges højt og dramatisk. Sheik Mansour Leghaie reciterer engageret, og uden at lægge skjul på sin egen emotionelle deltagelse om, hvordan en helt ung dreng, Husseins forældreløse nevø Abdullah, bliver myrdet af fjenden, trods Husseins og de øvriges desperate forsøg på at beskytte børnene. Det går lige i hjertet på alle i lokalet, hvoraf mange sikkert selv er forældre. Mange græder højt, også min vært Malik. Sheiken synger/messer de sidste følelsesladede strofer og græder tilsyneladende også selv. Hans stemme fylder hele rummet, da de sidste elektroniske ekkoer dør hen. Nogle mænd sidder med hænderne for ansigtet.*

---

<sup>31</sup> Koran i Dansk oversættelse on-line, via forlaget Vandkunsten.



Figur 6 SMS fra Fadilah, hvor hun forklarer at der er forskellige former for latomyia, med henvisning til vores oplevelser hos Dansk-Muslimsk Forening i oktober 2014

*Efter denne dramatisering er jeg en smule påvirket, dels af den uhemmede og offentlige emotionelle reaktion fra alle i rummet, men også af historien som sådan. Fadilah, der havde fortalt, at der ventede mig en hårrejsende fortælling, havde fuldstændig ret. Der er pause. Vi rejser os og Malik tager mig med ind på kontoret bag en glasdør, for at vi kan snakke om, hvad vi netop har hørt. Så snart vi er inde bag glasdøren, begynder den tredje og sidste del af ritualet inde i det store todelte rum. Mændene rejser sig op og lyset bliver slukket. De er gået i gang med den del af ritualet, som kaldes latom, fortæller Malik. Imens Malik forklarer mere om betydningen af Āshūrās enkelte dele, kan vi høre en dyb taktfast dunken fra lokalet ved siden af. Mændene slår sig på brystet i takt med at to unge mænd på skift synger latomyia: En sang, som dramatiserer et element fra historien om tragedien. Malik fortæller, at selve det at græde for profeten og hans familie kan opfattes som en god gerning. Faktisk anbefales det direkte i flere hadither, siger han: Det hjælper dig også*

*med til at huske. De bliver ved længe inde ved siden af. Jeg tager mig selv i at slå takt med foden. Bagefter er der hyggelig stemning og fælles spisning af lammekød med ris. Kvinder og mænd hver for sig.*

### 3.3.2 Lyden af Āshūrā – frelsen og hverdagen

Forbindelsen imellem de deltagende i ritualet ovenfor blev ikke mindst bekræftet af deres, efter nordeuropæisk standard, usædvanlige grad af synligt emotionelt engagement. Som jeg opfattede det, er *lyden* af stemmen, både Sheikens og de øvrige medvirkendes, meget centrale elementer i ritualet. Sheikens ubesværede overgange imellem tale og sang/recitation var, godt hjulpet af rumklang og delay, med til at formidle et voldsomt drama for en forsamling, som tydeligt lægger vægt på selve det at blive emotionelt berørt af situationen. De rytmiske slag på kroppen under latomyia var en musikalsk manifestation af fællesskab og stærke følelser. Dette var et ritual – og ikke en optræden – i den forstand, at alle tilstedeværende i princippet var deltagere. Den synlige og hørbare respons fra forsamlingen under sheikens tale og senere sang var en del af historien. Det eneste tidspunkt, hvor der ikke var interaktion imellem forsamling og hovedperson(er), var under den korte koranlæsning. Følelser fremstår som en betydningsfuld del af ritualet. De bliver til dels fremkaldt af ritualets forskellige dele, men de kan også forstås som noget, der læres ved social deltagelse. De Nora skriver om følelser og musik, at disse følelser ikke blot opstår eller fremkaldes af stimuli, men at de også er noget lært eller socialt ”opnået” (*achieved*):

A focus on emotion as informally learned, modelled, and achieved in interaction with often tacit reference to cultural resources.  
(DeNora, 2010, 160)

Som et par informanter grinende fortalte ved en anden lejlighed, kan man de første gange man deltager i Āshūrā føle, at man selv er nødt til at finde på noget at lade sig berøre emotionelt af, hvis man ikke forstår arabisk, eller ikke kender nok til historien til at følge med:

*Men konvertitter, de stakkels konvertitter, de får hovedpine når de kommer ud derfra [Āshūrāritualet]! De har tænkt: "Åh hvad kan jeg tænke på, der gør mig i rigtig sørgeligt humør?? Hmmm årh nej, der er sket noget dernede i Irak".*

*Fadilah, København/Irak (gruppeinterview, september 2013)*

Denne kommentar viser det delvis tillærte ved den emotionelle respons, som er blandt Āshūrāritualets formål. Man er nødt til at lære at "gøre" disse følelser (DeNora, 2010, 172). For at dette arbejde skal lykkes under Āshūrā, kræves der en vis viden om både ritualet som sådan og den bagvedliggende historie. Til det kan man tilføje, at det emotionelle indhold i ritualet i høj grad var struktureret via den musikalske side, så det selv for en udenforstående stort set uden forhåndsviden om ritualets forløb, var ret tydeligt, dels hvornår der var tale om dramatisering, og dels at den pågældende fortælling var meget blodig, tragisk og betydningsfuld. Som sagt græd sheiken selv højt flere gange. De passager, hvor følelserne var mest intense, var også dem, hvor der blev brugt effekter på mikrofonen, hvilket i sig selv fungerede som en effektiv markør af, at det nu forventedes at deltagerne manifesterede deres følelser ved at græde.

Nogle dage efter Āshūrāritualet mødtes min vært fra Dansk-Muslimsk Forening, Malik, og jeg på en Café på indre Nørrebro. Han fortalte om historien bag Āshūrā, og i processen viste han en imponerende evne til at huske og formidle en meget lang historie med talløse karakterer, i form af profetens mandlige slægtninge, deres hustruer og børn mv. Men han tydeliggjorde at det betydningsfulde ved Āshūrā ikke er den historiske begivenhed: Det vigtigste er det emotionelle og indlevelsen. Og her spiller stemmer og sang, eller recitation, en vigtig rolle.

*JS: Det var en brutal historie, Sheiken fortalte?*

*Malik: Det gør han hver aften! Det er en kort fortælling. Specifikt om en ... om det er en lille baby eller, hvem det er, der er offeret faktisk i denne her tragedie. I det her tilfælde var det også meget, meget sørgeligt... men der er også andre personer, som mister lemmer... Og han fortæller det på sådan en måde så det virkelig bliver følelsesladet. Fordi han fortæller det... sådan... Så skal du forestille dig, at du kommer tilbage til den tid, når du kender historien, så står du der lige pludselig. Altså han får dig virkelig derned!*

*JS: Hvordan gør han det?*

*Malik: Altså, han rammer, han rammer ... du er i forvejen i en sørgelig stemning og så... hvis du kender lidt til dem... nogle telte, en ørken, sådan*

*mange ting som faktisk giver dig denne her ide om.... Så går du pludselig dernede og kigger på det.*

*JS: Det er også hans stemme?*

*Malik: Ja stemmen, der noget ved vores sheik og hans stemme, det er jo sådan en sørgelig stemme han laver...*

*JS: Det var meget markant set udefra. Også fordi nogen satte rumklang på...?*

*A: Ja på mikrofonerne! Det gør man normalt også i sådan nogle tilfælde i denne her sørgelige del*

*JS: Meget effektivt... hans stemme er ligesom over det hele...?*

*Malik: Over det hele, ja. Og han prøver også at... han bliver selv følelsesladet og begynder at græde, altså. [...] Så det er ikke noget bare han (sic) fortæller, det er også noget, hvor man kan mærke hans følelser, det påvirker så alle i rummet...*

*JS: ... og det kan man så høre på stemmen...?*

*Malik: Præcis og det påvirker alle. Det er jo i sidste ende psykologisk, han kommer ind og rammer følelserne helt dybt inde og hvis du i forvejen kender lidt til historien, nu kender jeg en del konvertitter faktisk, også ovre på den anden side af gardinet. [Tæppet imellem kvinder og mænd] Det er... for folk der bare sætter sig lidt ind i det og får lidt af historien at vide, får denne her kærlighed til de her personer, der rammer det virkelig dybt (Malik, København/Iran (interview, oktober 2014))*

Det er ikke kun forsamlingens forhåndskendskab til historien og dens personer, sheiken aktiverer, fortalte Malik, selvom en vis viden forudsættes. Sheikens dramatisering rammer også potentielt dem, der måske kun har en lille samlet forståelse af den 10 dage lange tragedie og dens talrige aktører. Efter at have hørt om, og selv oplevet, Āshūrā er det mit indtryk, at nok er ritualet meget ekspressivt og følelsesladet, ikke mindst på grund af den involverede musik og sang, men lytteren skal forstå lidt af selve historien, og nærmest deltage i den, hvis de tårer der grædes, virkelig skal grædes for Imam Hussein.

I løbet af samtalen med Malik forstod jeg, at der er to sider af den emotionelle del af Āshūrā-ritualet. For det første er der det nævnte forhold, at sheiken, hans retoriske evner og hans stemmebrug formår at fremkalde kraftig affekt i forsamlingen. En dygtig taler/sanger kan dramatisere i en grad, så lytteren næsten kan se scenen for sig, eller måske endda føle, at hun er til stede i ørkenen ved Karbala i år 680. Det er et mål i sig selv at føle denne tilstedeværelse. Det er en måde at huske på. For det andet er der et element af belønning, eller endda frelse, der medfører at forsamlingen ønsker at blive berørt og at græde, sørge, mv. Malik understregede den side af sagen, og sagde, at gråden er direkte anbefalet i nogle hadither. At græde over Husseins og hans følges skæbne kan måske endda opveje synder og således i sidste ende give



den enkelte en mildere skæbne på dommens dag (Dupret, Pinto & Spellman-Poots, 2012, 41)<sup>32</sup>. Det var også Maliks opfattelse:

*De her ritualer, det er jo... det er fordi, der er nogle beretninger, der siger, hvis du græder [for Hussein], så tæller dine tårer som en slags belønning for dig! Du bliver husket for det. Det bliver noteret som en slags god gerning, en god ting, du har gjort i livet.*

Āshūrā-ritualet kan opfattes som noget, der giver mennesket muligheder for at transformere sin "way of being" i retning af lykke, renhed, visdom, perfektion – eller endda udødelighed (Foucault, Martin, Gutman & Hutton, 1988). Hvis vi tager ideen om at tårer for Hussein kan mildne den enkeltes skæbne på dommedag bogstaveligt, er Āshūrā et meget potent ritual, hvor gråden fylder meget af en vigtig årsag. Men selvom en vigtig del af processen består i sang (og rytme, som i bankeritualet), er der ikke tale om, at individer lader sig overvælde af udefrakommende musikalske kræfter, som medfører totalt tab af kontrol over følelseslivet. Den anvendte musik var i det ritual, jeg iagttog, begrænset til den menneskelige stemme og krop (og elektronik), og den bruges på nogle tydeligt afgrænsede tidspunkter. De stærke følelser er fremkaldt ved hjælp af kontrolleret musik; og den opnåede reaktion er både ønsket og planlagt, uanset hvor voldsom den kan virke. Desuden er de stærke følelser rettet mod Imam Hussein.

Malik fortalte, at han var med til at udvælge den musik, som blev brugt under efterårets Āshūrā-optog på Nørrebrogade i København. Han fortalte at der blev spillet nashīd fra højttalervogne, og berettede om afvejningen imellem forskellige musikalske og sproglige forhold, som han og de andre arrangører måtte foretage. For det første var det et optog som i høj grad var henvendt til Nørrebros ikke-muslimer.

*JS: Hvad var det vigtige ved jeres valg af nashīd til optoget?*

*Malik: Jo altså jeg kender.... Altså det var mig, der valgte dem sammen med formanden, fordi vi syntes... vi skulle sætte fokus på noget, der kunne forstås. Vi har jo ikke noget dansk materiale vel? Så det blev faktisk derhenne vi skulle lægge fokus, ikke?*

Dette ønske om at henvende sig til et dansk publikum gav anledning til kompromiser med nogle arabisktalende, som gerne ville have arabisk indhold under optoget. Men når det gjaldt musikken var valget klart: Det skulle være på engelsk og de skulle også lyde på den rigtige måde:

*JS: Hvad var kriterierne for at udvælge dem? Altså nashīd er jo et vidt begreb? De findes jo i alle mulige....*

*Malik: Ja, det skal jo helst ikke være sang og alt det her, men det er jo.... altså det er jo fortællingen, der er det vigtige, det er forståelsen. Altså... det er meningen. Det skal være... uden musik. Det er ikke, det var ikke musik, det her anashīd, det var faktisk uden...*

---

<sup>32</sup> "In addition to expressing regret and solidarity with Hussein's suffering, the lamentations are believed to bring a divine reward, or *ajr*, which can be utilized on judgement day".

Malik forklarede, at han og foreningen helst ville undgå musik. I det tilfælde fremgik det, at ”sang” i det øjeblik betyder ”musik”, ikke stemmebrug. Igen et eksempel på, hvordan terminologi kan være let forvirrende. Malik ville gerne forklare forskellen imellem musik og ikke-musik, som den manifesteres i netop dette tilfælde, men gik lidt i stå.

Da vi talte videre, fremgik det, at ikke alle de valgte nashīd var uden musikinstrumenter. Men det var også fortællingen, der var vigtigt, som Malik forklarede. Desuden var musikken henvendt til offentligheden, til ”folket” på Nørrebro:

*Malik: Ja der er nogle af dem, hvor der er [instrumenter]... ja altså, nu var det valgt for primært nogle andre. Det var ikke for vores egen... det er for... vi prøver at undgå sådan nogle ting. Men igen det er jo til folket (sic) men det skal helst ikke være en... fejring... det er jo noget sørgeligt ... et sørgeoptog, som vi kalder det, ikke!*

Malik følger op på interviewet ved at sende links til to af de pågældende nashīd af Ali Fadhil. Der er ganske rigtigt brugt instrumenter i en vis udstrækning på disse produktioner<sup>33</sup>, men selve det at Malik sender dem, kan man tage som tegn på, at han ikke selv opfatter ambivalensen som noget vigtigt problem. I praksis var det måske blot vanskeligt at finde musik til Āshūrāoptoget, som *både* lød attraktivt, formidle budskabet og samtidig overholdt det, Malik opfatter som ideale kriterier for acceptabel musik. Malik fremstod glad og stolt over at have været med til at formidle Āshūrā og islam igennem denne musik. Det er muligt, at han undervejs har måttet gå på kompromis med noget, han opfatter som principper. Som pointeret tidligere, er møder med tilsyneladende inkonsekvens en indbygget del af feltarbejdet, i og med at modstridende interesser indgår i alle menneskers hverdag. Den tilsyneladende usammenhæng imellem Maliks holdning og de valgte musiknumre afspejler blot hans og foreningens pragmatiske løsning på et ydre dilemma. En objektiv selvmodsigelse med Kvaless ord, som bliver aktualiseret i interviewpersonens forsøg på at indfange en kompleks situation med få ord (Kvale, 2007, 13). I dette tilfælde blev selvmodsigelsen også skabt af interviewerens forsøg på at spørge sig til en definition af musik, som informanten slet ikke opererer med.

Der er i grunden tale om en forhandling, hvor *formålet* med musikken er den vægtige faktor. Den pågældende musik var, som hele optoget, ikke en intern shiamuslimsk affære, men en udadvendt handling, rettet mod nogle andre, ”folket” som Malik udtrykker det.

*Malik:: Det er intention og derefter handling... hvis intentionen er ren....  
Og handlingen er en anden ting, så kan det godt være, at det bliver tilladt  
stadig for dig. Det er sådan nogle ting, man lige...*

*JS: Men det gør jo så også, at der er ikke noget, der er simpelt at svare på?*

*Malik: Nemlig og sådan....*

---

<sup>33</sup> “The Way to Karbala” og “I Recall”

### 3.3.3 "Out of Place". Bønnekald i sekulær musikalsk kontekst

Det foregående skildrede, hvordan musik bruges i shiamuslimsk religiøs praksis, og indeholdt en beskrivelse af, af hvordan islamisk lyd og musik kan operere i det offentlige rum, set fra en ung mands synspunkt. Islamisk musik, som noget der lyder i det offentlige rum i Danmark, var ellers ikke noget, informanterne ofte talte om.

En ung mand, Aziz, fortalte mig om sine overvejelser ved med en lejlighed, hvor han var blevet bedt om at opføre det muslimske bønnekald, adhān, på en stor scene som en indledende del af en koncert med dansk kor og orkester et sted i hovedstadsområdet. Som han beskrev oplevelsen, var det ikke uden problemer at fremføre adhān i en kontekst, hvor den bliver placeret og iscenesat som musik (mikrofon, lydfolk, scene med musikere, lyssætning, publikum, etc.). Aziz følte, at han efterfølgende måtte være parat til at forklare sig over for dem, der fra et islamisk synspunkt kunne mene, at bønnekald ikke skal opføres som musik. Men det, der fyldte mest for Aziz, var en betænkelighed ved, om hans offentlige optræden med islamisk musik ville kunne give problemer med hans troværdighed og integritet i andre, ikke-islamiske, sammenhænge. Et privatoptaget videoklip med hans adhān blev efter koncerten delt flittigt på Facebook af mange forskellige mennesker, både muslimer og ikke-muslimer, fortalte Aziz med en vis stolthed. Rent kvantitativt blev dette bønnekald set og hørt af langt flere mennesker, end selve den koncertopførelse, det viser dele af.<sup>34</sup> Aziz havde selv valgt at dele videoen på de sociale medier. Klippet er i den forstand en del af den unge mands aktive konstruktion af egen identitet og selvbiografi via en selvets teknologi (De Vries, 2009). Samtidig er det en digital gengivelse af en konkret musikalsk begivenhed i nogle bestemte rammer, og det er i mødet imellem de to egenskaber, videoklippet især bliver interessant.

Den unge mand er studerende på et kommunikationsfag, og måske derfor særligt bevidst om, hvad denne Youtubevideo eventuelt ville kunne bruges til. Det var primært dette, der gjorde, at han skrev den udførlige kommentar, som ledsager klippet rundt omkring på de sociale medier. I kommentaren gør han rede for sine grunde til at synge adhān offentligt. Hans formål, pointerer han i kommentaren, er at medvirke til gensidig kulturel forståelse, ikke at promovere hverken sig selv eller islam.<sup>35</sup>

I vores samtale understregede han også, at han ikke opfatter sig som en del af orkesteret.

*Derfor var det meget stort skridt, lidt grænseoverskridende at lægge det her bønnekald op. Hm... men som du også kan se på teksten, som jeg har skrevet ved siden af, så ligger der en del overvejelser bag, og jeg forsøger ligesom virkelig at forklare, hvad der er jeg gør her, ikke? Fordi jeg kunne godt bare have lagt bønnekaldet op... så ville folk måske tænke... Men okay, nu tænker folk måske okay, der er også en forklaring ved siden af, ikke?*

*Aziz, Hvidovre/Marokko (interview, oktober 2014)*

---

<sup>34</sup> Den 14. november 2014 var den vist 7047 gange alene via Azizs egen profil.

<sup>35</sup> Efter aftale med Aziz udelades selve kommentaren her, da den let kan forbindes til hans private profiler på sociale medier.

Vi har at gøre med en faktor, som Aziz lidt uklart beskrev som en frygt for, at noget vil kunne misforstås eller bruges imod ham senere. Azizs bekymring for at blive misforstået har to ret forskellige årsager. Jeg har tidligere vist, hvordan bestemt musik kan opfattes som forkert eller uacceptabel i bestemte rammer i islamisk kontekst. I dette tilfælde er det ikke islamiske diskurser, der er den vigtigste begrænsende faktor. Dette er nærmere et eksempel på at en bestemt musik, islamisk bønnekald, kunne opfattes som værende ”out of place” i en *sekulær* verden. Begrebet out of place stammer fra Mary Douglas’ *Purity and Danger* (Douglas, 2005), hvor det bruges som metafor for noget, der i en given sammenhæng af givne aktører opfattes som et fremmedelement, eller ligefrem forurening. Musik og lyd kan opfattes som en sådan ”urenhed” (Frishkopf, 2011, 131).

Aziz er bevidst om, at den pågældende optræden ikke bare er en musikalsk indledning til koncerten, men også kan opfattes som en markant lydlig manifestation af islam, og ikke mindst af hans egen relation til islam. Han er blevet overbevist om, at nogen kunne fortolke hans optræden som noget andet, end den manifestation af mangfoldighed, som var hans egen og koncertarrangørens intention. Aziz udtrykte bekymring for, om hans adhān skulle blive opfattet som missionerende, og for at skulle stå til regnskab for nogle sider af religionen, han ikke står inde for.

*Aziz: Jamen altså, islam har ikke altid det fedeste ry, vel?*

*JS: Har du da oplevet eller frygtet at blive mistænkt for at have en eller anden dagsorden?*

*Aziz: Altid! Det er noget, jeg øhhh dagligt tænker på, øhhh, når jeg poster det mindste ting på facebook så er jeg godt klar over... jeg tænker på om det mon kan bruges imod mig på et tidspunkt.*

Repræsentationer af Islam i vesten bliver meget hurtigt politiske størrelser, ikke mindst fordi de let bliver en del af en debat om grænser for og imellem religiøse og sekulære verdener, hvor religionen islam ofte får rollen som dogmatisk og konservativ, måske missionerende, part (Mahmood, 2013). Uanset at den unge mand blot (på opfordring) sang et stykke islamisk musik, følte han, at det var noget, der knyttes til ham personligt, og som ikke bare vil blive opfattet som nogle få minutters indslag i (før) en koncert. Samtidig gav han udtryk for at nogen på den baggrund vil kunne fremstille ham som utroværdig.

Jeg spurgte ind til, hvilke andre problemer Aziz forebyggede ved at forklare baggrunden for sin koncertoptræden på Facebook, om nogen for eksempel har kritiseret ham med udgangspunkt i islam.

*Ja.... Jeg ved ikke hvorfor, men den.... Den føler jeg bedre, at jeg kan kontrollere. Det... jeg har faktisk ikke fået kommenteret det endnu, men jeg så en eller to, der sådan havde delt det med sådan lidt mere kritisk tekst, ikke? Øh, hvor der stod netop, at det er jo sådan... i en koncertsammenhæng, hvad har det overhovedet noget at gøre med det smukke muslimske kald til bøn?*

Nogle enkelte kritiserede hændelsen med den begrundelse at adhān<sup>36</sup>, som en del af islamisk religiøs praksis, ikke hører hjemme i en sekulær koncertsal. Deres argument var, fortalte Aziz, at koncertens rammer ændrede bønnekaldet i en retning, hvor det fremstår forkert. Men for det første var den holdning ikke udbredt blandt de virtuelle kommentarer, og for det andet var en diskussion om teologi og musik ikke noget Aziz frygtede særligt meget. Den eventuelle islamiske kritik er et problem, han har bedre styr på, og han havde konsulteret eksperter på feltet.

*Langt størstedelen har været positive, men øhm, jeg har også set den delt med et mere kritisk point of view. Men der føler jeg bare... før jeg lagde op... så har jeg ligesom... jeg er jo praktiserende muslim og jeg følger også nogle muslimske lærde, som jeg så lige konsulterede, før jeg overhovedet gjorde det her.*

Den konkrete musikalske begivenhed, som nogle tilhørere ved koncerten måske har set som et lidt eksotisk indslag (Aziz var iført nationaldragt under sin optræden) i en ellers traditionel vestlig koncertsituation, havde altså ganske mange lag for den optrædende unge mand. Religiøs musik kan, når den anvendes i nye sammenhænge, føre til kritiske reaktioner fra mange forskellige aktører, både fordi den kan opfattes som mission, men også fordi den i generel forstand er sat udenfor den rituelle, eventuelt liturgiske, verden, den normalt forbindes med. (Lind, 2012, 199-200). Givet at bønnekaldet traditionelt fungerer som en offentlig musikalsk manifestation af islam, har der været en del diskussion af dens rolle i den vestlige verden, for eksempel i USA, hvor brug af adhān også er blevet kritiseret, som noget, der ikke hører hjemme i offentligheden (Laith, 2014). Den vestlige koncertsituation kan i øvrigt i høj grad opleves som en form for ritualiseret praksis (Small, 1998), hvad der forstærker argumentet om at udefrakommende elementer kan opleves som out of place.

Som Aziz sagde, fik han rent faktisk ikke særligt mange kritiske reaktioner på sin optræden. Han fortalte, at nogle enkelte kritiserer hændelsen med baggrund i islam, men understregede, at han gerne vil indgå i en debat med sådanne kritikere, fordi han føler sig på sikker grund qua sin egen viden om islamisk etik og praksis.

Azizs video havde følgeskab af en forklarende tekst af en for ham vigtigere årsag, nemlig hans frygt for at videoen ville kunne bruges af kræfter, som måtte ønske at miskreditere ham ved en eller anden fremtidighed lejlighed. Det underforstås at en offentlig optræden med islamisk musik i dagens politiske klima, muligvis ikke kan ske, uden at det ville kunne politiseres. Interessant nok bygger både den (begrænsede) kritik, han modtog fra islamisk side, såvel som den kritik, han frygter fra kritikere af islam på den samme grundlæggende præmis: Nemlig at adhān, kaldet til bøn, er *out of place* i den danske offentlige koncertinstitution. Ganske ofte overlapper konservative religiøse holdninger med dem, man finder hos kritikere af islams plads i Vesten (Otterbeck, 2010, 12).

---

<sup>36</sup> Ordet adhān er på arabisk beslægtet med ”høre”, ”lytte” eller ”få at vide”. Det er også beslægtet med ordet ”øre”.

Aziz har sunget adhān i private sammenhænge fra han var lille. Han fortalte mere om selve adhān, og om hvordan han selv opfatter genren som lyd og som praksis. Herigennem kan vi begynde at forstå hans personlige frygt for, at offentlig optræden med bønnekaldet kan tolkes politisk på flere planer. Vi talte om muligheden for, at islamisk lyd, som for eksempel bønnekald, kunne blive betragtet på vilkår med anden musik i offentligheden. Aziz havde et lidt overraskende syn på adhāns signifikans i mainstreamkultur:

*Aziz: Jamen altså, du lægger... Jeg ser hele tiden film, hvor der måske er et eller andet fra den muslimske verden – og så hører man lige pludselig bønnekaldet, samtidig med at kameraet er i en eller anden skæv vinkel... og der bliver... der sker... man hører typisk bønnekaldet i forbindelse med, at nu er der nogen som... nu sker der noget i filmen, nu er det ved at gå noget galt -agtigt ikke, det har jeg oplevet flere gange [...] Og det er ikke fordi jeg synes at film generelt er respektløs over for muslimer. Det er mere den måde det [adhān] bliver brugt sådan som virkemiddel i filmen på, hvor jeg bare tænker... det er simpelthen for meget!*

*JS: Det var pokkers? Og er det specifikt adhān du har set brugt på den måde?*

*Aziz: Øh... ja... sådan, du ved at bønnekaldet starter, mens den onde i filmen er ved at finde på en plan eller sådan... Så hører man sådan ALAAAAHUU AKHBAR!<sup>37</sup>.*

*Aziz ser påtaget dyster ud og prøver at ligne en Hollywoodskurk, imens han forsigtigt, men tydeligt, synger den lille frase. Vi griner, men vi ser begge lidt stjålent rundt i den fyldte Nørrebrocafé, hvor luften er tung af det hårdtstegte kød til den populære flæsketegssandwich. Jeg ser nogle hoveder dreje i vores retning ved lyden af adhān. Også her er det muslimske bønnekald måske out of place.*

Aziz kom med flere eksempler på, hvordan han oplever at mainstreamfilm bruger adhān som virkemiddel, og han gentog, at han sjældent hører det i en positiv kontekst. Også derfor var det vigtigt for ham at få opklaret, hvad hans bidrag til den pågældende koncert skulle bruges til. Han gav udtryk for den opfattelse, at islam bliver misforstået, også musikalsk.

Aziz fortalte om dengang, han var hjemvendt fra en pilgrimsrejse. Han var, fortalte han, opfyldt af fred og spirituel klarhed i tiden efter denne rejse. Måske havde han også en særlig musikalsk følsomhed med sig hjem, for han oplevede pludselig at han blev påvirket stærkt af en nashīd-koncert, med kunstnere han ellers værdsatte højt:

*Aziz: Og det var sådan noget nashīd, jeg virkelig elsker at lytte til normalt, det var en fra Marokko, som laver sådan noget ... arabisk, marokkansk... sådan noget, jeg normalt elsker at lytte til. Vi tog derhen og fordi at ... og... jeg blev også siddende lidt... men der blev brugt meget violin. Og det er*

---

<sup>37</sup> Allah er stor. Bønnekaldets første og vigtigste linje.

*igen ikke for at sige, at violin er Haram eller noget, det er slet ikke det. Men jeg følte bare at det gjorde et eller andet!*

*JS: Forstyrrede det dig på en eller anden måde?*

*Aziz: ja det forstyrrede mig på en eller anden måde. Og altså i dag, hvis jeg lyttede til det samme, så ville jeg ikke engang bemærke det. Men jeg ved ikke, hvad det var. Og der sagde jeg selv til min kone "jeg tror lige, jeg går en tur". Og så kigger hun sådan... "er du begyndt ikke at lytte til instrumenter?!" [...] Altså det har ingenting med det at gøre... selv min kone, som selv er praktiserende muslim, hvor hun, hvor hun spurgte om det... sagde jeg "prøv og hør, det har ingenting med det at gøre", jeg ved det ikke, jeg følte en uro omkring det lige der i hvert fald.*

Azizs kone undrede sig, fortæller han, fordi hun ved, at nogle af deres venner decideret og principielt er imod musikinstrumenter af religiøse årsager. Hun læste et regelbetonet religiøst valg ind i sin mands optræden i det givne øjeblik. Men Azizs valg blev truffet på baggrund af et ønske om ikke at forstyrre en følelse af åndelig ro. Han passede på sig selv ved at gå fra musik, som han ellers normalt ville have nydt. Men på grund af en diskurs, som knytter fravalg af musik til bestemte religiøse strømninger, blev hans fravalg opfattet anderledes, selv af en nær person, som reagerede med en vis undren.

Azizs fortællinger peger på at musikalske valg kan være svære – måske umulige – at frigøre fra de større politiske og religiøse diskurser, der omgiver en person med muslimsk baggrund.

### **3.3.4 Natlig diskussion om specifikke forbud, København, september 2011**

*Klokken er 2 om natten og jeg er på vej hjem fra spillejob i indre by. Jeg prajer en taxa og ikke uventet er chaufføren en mand først i tyverne. Radioen kører, da jeg stiger i bilen. Han hører Radio100 FM eller en tilsvarende kanal med vægt på let pop og rock. IDkortet under bilens forrude viser et arabisk navn. Chaufførens idiomatisk østdanske sprog og udpræget københavnske accent giver billedet af en veluddannet person, med mange års familiebaggrund i Danmark. En integreret 2.- eller 3.- generationsindvandrer, ville nogen nok mene. Den følgende samtale tager nogle interessante og til dels også paradoksale vendinger for os begge på denne baggrund. Den unge mand spørger, hvad jeg laver, og hvad der er i flightcasen. Jeg fortæller om mit keyboard, hvad der får ham til at spørge, om jeg er uddannet musiker. Jeg er musikuddannet, ja. Men jeg fortæller, at udøvende musik egentlig er et bi-job, og at jeg først og fremmest er forsker. Jeg forklarer, at jeg interesserer mig for muslimsk ungdoms brug af musik. "Du forsker i Islam!" siger chaufføren. "Det er godt, for det har vi brug for", fortsætter han uden at uddybe nærmere, hvem "vi" er. Jeg forsøger klodset at formulere, hvordan jeg egentlig ikke forsker i "islam", men nærmere i muslimer og musik. Og så overrasker chaufføren mig ved at erklære at musik er haram, forbudt.*

*Dette er højst uventet, i betragtning af at vi har hørt musik på den store Mercedes' luksuriøse stereoanlæg under hele turen. Og den venlige unge mands spørgsmål til mit instrument gav heller ikke noget fingerpeg om at hans holdning var denne. Den følgende tavshed er noget trykkende. Og næsten bizar, fordi radioen velopløst spiller*

*videre, hvad der halvt bevidst får mig til at opfatte musikken med min chaufførs kritiske ører. Han er en af de eneste personer, jeg har mødt, som så utvetydigt erklærer et negativt syn på musik.*

*Han er til gengæld ganske skråsikker. Han forsøger på en nogenlunde venlig, men efterhånden noget docerende måde at forklare, at "vores profet" ikke tillader musik, og at det må jeg forstå som forsker. Jeg tager mod til mig og spørger til bilstereoanlæggets rolle i hans liv? Det er klart et lidt kontroversielt punkt, for musikken spillede jo, da jeg trådte ind. (Hvad jeg ikke nævner eksplicit). "Kunderne vil have musik", siger han kort. Vi er næsten fremme, da han uventet gnavent tilføjer, at han ikke tror, jeg kan forstå, og han gentager at "profeten var imod det". Han virker ikke stemt for en nærmere diskussion om dette med en ikke-muslim, som ikke forstår. Da han kører væk, er der stadig musik i anlægget.*

Forklaringen på denne unge mands forhold til musik og hans måde at italesætte dette forhold på, får vi næppe på baggrund af ovenstående. Men der tegner sig alligevel muligheden for at analysere situationen meningsfuldt, om end spekulativt. Jeg vil antage, at det springende punkt var bilradioen som praktisk manifestation af en indre ambivalens, som ikke var blevet så påtrængende, havde jeg ikke præsenteret mig som forsker. Mange mennesker har et velfungerende, pragmatisk syn på hverdagen, som giver dem mulighed for at opfatte sig selv som troende muslimer uden at overholde for strenge regler. Nadia Jeldtoft skriver om hverdagens islam i vesten:

Reconfigured religious practices' describe how Muslims reshape and reformulate religious practices in highly individualistic, inclusive and pragmatic ways.  
(Jeldtoft, 2011, 1141)

Det var måske den unge mands pragmatisme, der ikke lod sig opretholde i situationen. Man kunne forestille sig, at chaufføren blev sporet ind på teologiske og teoretiske islamdiskurser, da jeg præsenterede mig som forsker. Også selvom jeg forsøgte at undvige den teologiske vinkel på sagen.

Måske denne chauffør i virkeligheden talte om, hvad han mente han *burde* gøre, havde han fulgt sine egne idealer, og ikke om hvad han, som pragmatisk ung mand i Danmark, rent faktisk gør. Problemet opstod først, da en udefrakommende aktiverede dilemmaet. Han havde ingen uvilje imod musikeren, det var forskeren, der var problemet. Chaufføren henviser i samtaleens løb til nogle interne teologiske diskussioner om musik i islam, ved at pege på at *kunderne* vil have musik. Som nævnt kan musik godt være tilladt, på linje med andre ikke-eksplicit acceptable genstande eller handlinger, såfremt nogle ydre betingelser er opfyldt. Se 3.1.5. "Good for business" kunne antageligt være en sådan. Intentionen, omgivelserne og formålet kan være afgørende, for om en situation i sidste ende er acceptabel eller ej (Faruqi, 1985, Otterbeck, 2008). Eksemplet ovenfor er medtaget, fordi chaufførens reaktion i høj grad er fremkaldt af "forskningseffekten", her forstået som effekten af at opfatte sig som udsat for opmærksomhed (Kristiansen & Krogstrup, 2012, 118). Mødet sætter dermed også praksisbegrebet i relief fra et metodisk synspunkt: Ud fra en ren observation kunne man måske nå frem til, at denne unge mand ofte forkorter en lang vagt bag rattet ved hjælp af

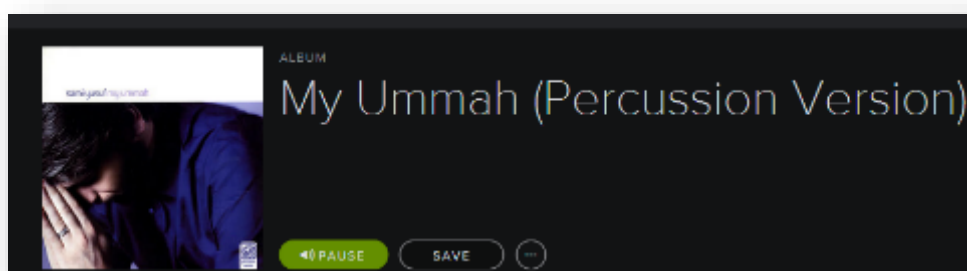


populærmusik. En meget almindelig brug af musik med det formål at regulere krop og sind, som også hans kunder denne nat sikkert ville værdsætte. Hvis ikke jeg ad omveje havde aktiveret hans forhold til teoretisk islam, og nogle dermed forbundne idealer, havde han muligvis ikke følt sig foranlediget til at forklare eller rationalisere denne praksis overhovedet.

### 3.4 Musik og islam i offentlig diskurs

Eftersom en lang række europæiske lande har muslimske mindretal, kunne vi antageligt have mødt nogle af dette kapitels eksempler på personligt forhold til musik i fx Sverige, Norge eller England – selvfølgelig med det forbehold, at der er forskelle disse lande imellem, når det gælder politik og diskurser omkring fremmedhed og islam. Et kort sideblik til nogle internationale forhold kan medvirke til at perspektivere forholdet imellem religiøs praksis og musik. Den fleksibilitet og pragmatisme, som jeg ser hos informanterne, har internationale og strukturelle manifestationer. Jeg har nævnt, hvordan musikindustrien producerer musik med henblik på et islamisk marked. Se 3.1.5. Det er også blevet nævnt, at man, for eksempel i Egypten, ser et underholdningsmarked, som smidigt og relativt uproblematisk tilpasser sig en ny tids forbrugerorienteret islam, ved for eksempel at tilbyde kunden frit valg imellem forskellige grader af (hvad de opfatter som) religiøs korrekthed (van Nieuwkerk, 2011b).

Musikindustriens tilpasning til denne virkelighed fik en samtale, jeg havde med en ung dansk-pakistansk kvinde, til at tage en interessant retning, da vi diskuterede den aserbajdsjansk/britiske sanger Sami Yousuf. Den unge kvinde, Neelam, mente ikke at man kan



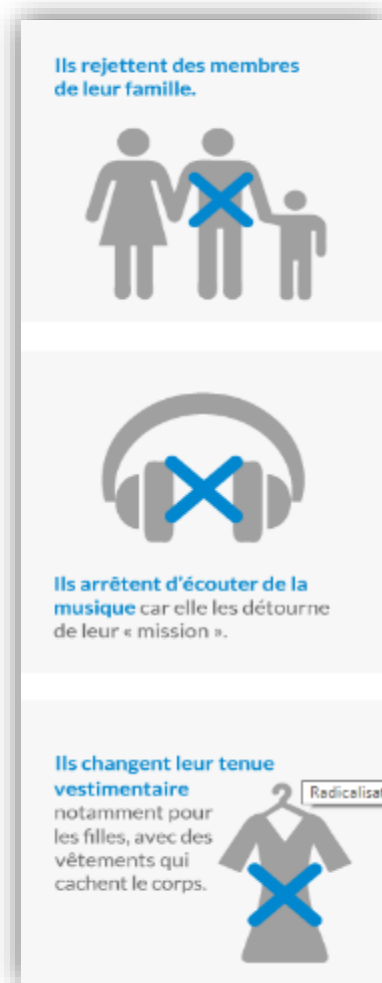
Figur 7. My Ummah som perkussionversionen præsenteres på Spotify. Den stiliserede tromme anes nederst til højre på coverbilledet

høre musikinstrumenter på de af Yousufs numre, hun kendte. Det var ellers min klare opfattelse. Da jeg senere gennemgik Yousufs CD *My Ummah*<sup>38</sup> hørte jeg både strygere og mange andre instrumenter, hvilket var forvirrende, indtil det viste sig, at albummet er versioneret i to separate udgivelser under samme titel. På coveret til de respektive versioner har pladeselskabet anbragt en lille mærkat med henholdsvis et keyboard og en tromme. Førstnævnte indikerer at den pågældende udgave er produceret med instrumentspor. Den anden viser at kun percussion er anvendt. Min informant Neelam havde hørt sidstnævnte udgave. De to udgivelser, som altså har samme navn, lyder ret forskelligt. Så Neelam og jeg havde i praksis

<sup>38</sup> Sami Yousuf; *Awakening*, UK, 2005, percussionversion; 2006. Mange tjenester udbyder begge udgaver.

talt om to forskellige CDer<sup>39</sup>, hvilket forklarer forvirringen. Dette eksempel på industriens tilpasning til et religiøst forbrugersegment kan findes i mange variationer. Van Nieuwkerk nævner denne rensning (*cleaning*) eller ”halaificering” (*halalify*) af kulturindustriens produkter som et almindeligt fænomen, som breder sig i den muslimske verden (van Nieuwkerk, 2011b). Digitale musiktjenester fremmer som det ses denne udvikling, så den får realitet i hverdagens musikalske praksis også i Danmark. Man kan vel sige at denne mulighed for at vælge imellem versioner aktualiserer pointen hos Hirschkind (Hirschkind, 2006): Etisk lytning er en aktiv handling, som indebærer valg. I en kontekst, hvor digital teknologi og netværkstjenester understøtter disse valg kan det etiske aspekt blive et spørgsmål om blot at klikke på den passende udgave af en sang eller en CD.

Den britiske musikforsker Diana Harris har udført kvalitative studier med det formål at undersøge restriktive islamiske opfattelser af musik blandt britiske skolebørn og deres forældre (Harris, 2002, Harris, 2006). På skoler med stor repræsentation af især somaliske børn har hun fundet en konflikt imellem skolens obligatoriske musikundervisning og nogle forældres udlægning af islam. Disse udlægninger bygger, skriver Harris, typisk på en eller flere lokale imams udtalelser om, hvad musik kan gøre og den latente konflikt bliver sommetider aktiveret, efterhånden som børn bliver større. Somme tider, skriver Harris, medfører dette en konfrontation imellem forældre og skoler, hvor sidstnævnte med loven i hånden gør gældende at musik (med instrumenter) er obligatorisk i britiske skoler (Se også (Izsak, 2013). Denne konflikt har fået en del mediedækning i England, og kan ses som et eksempel på at muslimsk praksis til enhver tid kan blive genstand for stor politisk opmærksomhed.<sup>40</sup> Jeg er ikke støt på lignende konflikter i mit feltarbejde, men det kan ikke udelukkes at de findes. Det skal gentages, at jeg ikke opfatter regulering og restriktion af/på eget og andres musikforbrug som et særkende hverken ved islam eller religion som sådan. Det er afhandlingens udgangspunkt, at al musikbrug i større eller mindre grad indebærer



Figur 8. Fra de franske myndigheders illustrerede kampagne mod radikalisering, hvor fravalget af musik figurerer på linje med andre adfældsændringer, der kan være bekymrende

<sup>40</sup> Se for eksempel BBCs spot ”Muslim parents 'banning children from music lessons’”, juli 2010 [http://news.bbc.co.uk/local/london/hi/people\\_and\\_places/religion\\_and\\_ethics/newsid\\_8780000/8780567.stm](http://news.bbc.co.uk/local/london/hi/people_and_places/religion_and_ethics/newsid_8780000/8780567.stm)

fravalg, censur og selvcensur. Som Foucault beskriver det, bliver man sin egen censor i det øjeblik man tager ansvaret for sig (sit) selv (Foucault, Martin, Gutman & Hutton, 1988, 38).

At unge stopper med at lytte til musik nævnes af nogle europæiske myndigheder blandt de faresignaler, forældre og andre bør bemærke, i et politisk klima, hvor radikaliserede unge er en reel trussel. Se Figur 8. Jeg betragter den tidligere omtalte sikkerhedsgørelse af muslimer og islam som en del af denne undersøgelses baggrund, ikke som dens genstand, og selvom der, som Hemmingsen (2011, 163, 225) antyder, muligvis kan findes korrelation imellem deltagelse i radikale diskurser og personlig afstandtagen til musik, er det ikke en vinkel, jeg har fokuseret på. Praksis blandt muslimer i Vesten er i høj grad eklektisk (Jeldtoft, 2011, 1141). Michael Frishkopf viser, hvordan konservatisme i forhold til ritualer og æstetik, for eksempel musik, blandt canadiske muslimer udvikles sammen med en bevidst og italesat åbning imod det omgivende majoritetssamfund på en række andre områder (Frishkopf, 2011). Jeg har ikke forsøgt at relatere informanternes musiksyn til deres øvrige religiøse praksis, med mindre de selv har gjort det. Det forekommer mig dog, at det at give udtryk for restriktive musikopfattelser er et personligt valg, som ikke nødvendigvis korrelerer med tilsvarende restriktioner på andre områder. Fadilah fortalte for eksempel, hvordan hun bruger andre former for underholdning, trods sin idealistiske stræben efter at gøre sig fri af den slags:

*Så på den måde så tror jeg ikke musik er så konstruktivt i forhold til der, hvor jeg er nået i mit liv. Og det bliver det nok heller aldrig. Men jeg gør det med andre ting, jo... Jeg ser film. Jeg underholder mig med andre ting, så ubevidst, så gør jeg det sikkert med mange andre ting også. Men det er i hvert fald den her ting, jeg er blevet bevidst om, altså musikken.*  
*Fadilah, København/Irak (gruppeinterview, september 2013)*

Jeg har ikke mødt, men heller ikke opsøgt, informanter, som engagerer sig i udadvendte forsøg på at få andre til at opgive brug af musik. Der findes både på internettet og i form af trykte bøger en del engelsksproget materiale, som meget polemisk angriber musik i bredeste forstand som en undergravende faktor, et vestligt våben vendt mod *ummah* - det muslimske samfund. Et eksempel er *Slippery stone: Understanding Islam's Stance on Music and Singing* (Baig, 2008). Denne bog angriber direkte forskere som for eksempel Faruqi, som værende politisk motiverede og farlige modstandere på grund af deres syn på forbindelsen islam-musik (Faruqi, 1980, Faruqi, 1985). Baig skriver direkte at musiks tilstedeværelse i muslimske lande er en fejl og et svaghedstegn:

*It is true that the prevalence of music in the Muslim world reflects a failure of Muslims.*  
*(Baig, 2008, 96)*

En ældre, mindre polemisk, men også meget musikkritisk, udgivelse er "*Much ado about music*" *Proceedings of the Conference on Islam and Music* (Haulkhory & Mayer, 1996). Sidstnævnte er interessant, fordi den tager udgangspunkt i vestlige (britiske) muslimers daglige omgang med musik. Jeg nævner disse kilder, fordi militant modstand mod musik er en del af

virkeligheden, uanset at jeg ikke er støt på den. Ingen informanter har citeret sådanne kilder eller nævnt deres eksistens.<sup>41</sup>

### 3.5 Delkonklusion

Dette hovedkapitel blev indledt med en længere redegørelse for teologiske argumenter og diskussioner omkring musik og islam. Disse danner baggrund for en række analyser af nogle informanternes personlige og sociale musikalske valg og fravalg. Den diskurs omkring musik, man kan finde i islam, er i praksis udsat for kvalificeret fortolkning af de mennesker, der bruger musikken. Jeg har vist, hvordan teologi og jura nok har indflydelse på musikalsk praksis, men langt fra er bestemmende. Et andet formål ved at medtage afsnittet om baggrund og teologi er at redegøre for de terminologiske sider af sagen.

Vestlig diskurs omkring islam og muslimer har en tendens til ensidigt at søge efter doktriner og regler som kausale forklaringer på religiøs praksis og retorik. Shaba Mahmood peger på dette forhold i forbindelse med en kritisk gennemgang af kontroversen omkring Muhammedtegningerne. Mahmood bestrider ikke, at både islamister og højrekræfter har gjort politisk brug af sagen på problematisk vis, eller at nogle islamister opfatter *loven* som krænkert. Men man gør en sag om jura og blasfemi ud af en sag, som, for enkelte muslimer, ofte i højere grad handler om identifikation med profeten (Mahmood, 2013, 1313). Mahmood gør samtidig opmærksom på, at det man i vesten ofte opfatter som neutral, kritisk og sekulær rationalisme, kan forbindes direkte til fundamentalt set kristen ideologi. I den konkrete sammenhæng viser hun, at den distinktion imellem tegn og betegnet, som vestlig semiologi opretholder, er en af årsagerne til, at man i vesten typisk ikke til fulde forstår den ophidsede reaktion på de efterhånden verdensberømte danske streger. Man tager ofte for givet, at det er overtrædelsen af nogle regler for repræsentation, der gør enkelte muslimer vrede; men det er ikke hele forklaringen, tværtimod. Mahmood slår til lyd for det perspektiv at se levet islam som en stræben efter personligt at gå i profetens fodspor, og som en generel etisk stræben.

Muhammad is regarded as a moral exemplar whose words and deeds are understood not so much as commandments but as ways of inhabiting the world, bodily and ethically.  
(Mahmood, 2013, loc 1330)

Når det gælder tegningerne, er det på baggrund af denne personlige identifikation med profeten, mange muslimer opfatter sig som stødt, ikke på grund af det blasfemiske i lovovertrædelsen, siger Mahmood.

Dette korte blik til Muhammedsagen er medtaget her, fordi diskussioner om muslimers forhold til musik, som allerede nævnt, også kan være farvede af en tendens til at se for ensidigt på islams tekster og doktriner. Når det gælder Afghanistan er musikforbuddet nærmest blevet et symbol på islamisters totalitære dagsorden og rigide udlægning af islam.

Det er vigtigt, som i tilfældet med karikaturtegningerne, ikke at se individuel musikalsk praksis blot som *resultat* af formale religiøse regler, men også som udtryk for personlige

---

<sup>41</sup> Symptomatisk nok var begge udgivelser ganske svære at få fat i fra Danmark

relationer til islam, ikke mindst til profeten som menneskeligt etisk forbillede. Det etiske aspekt i brugen af musik ser jeg ofte manifesteret som en sådan stræben efter personlige mål, i erkendelsen af personlige begrænsninger og personlige behov. *Selverkendelse*, med andre ord. Profeten var et menneske, derfor er det realistisk at efterfølge ham:

Muhammad is a human figure in Islamic doctrine who does not share in divine essence, he is more an object of veneration than of worship.  
(Mahmood, 2013, 1335).

Terminologi er et af de kendetegn ved ovenstående interviews og observationer, som fortjener en samlet kommentar. I nogle tilfælde har informanternes fortællinger været præget af de sproglige forhold, der er opridset i afsnittet om teologi og historie. Uanset at alle informanter behersker dansk til fulde, opstår der situationer, hvor selve ordet musik har uklar betydning. Der har været mange situationer, også en del som ikke er medtaget ovenfor, hvor det var en opgave i sig selv for informanter at forklare, hvornår lyd gælder som musik, og hvornår den ikke gør. Flere gange joker de shiamuslimske kvinder i afsnit 3.2 direkte med dette. Som Fadilah leende siger i det citat, der indleder afsnit 3.2, kræver det en vis indsats at forklare den udenforstående ting, *hun* ellers har helt styr på: ”altså jeg ved faktisk ikke rigtig, hvad jeg siger... det ved jeg godt for mig selv, men at sige det kræver lidt flere hjerneceller at forklare *dig*”. At forklaring er mere vanskelig end praksis blev helt tydeligt i sagen med den unge taxachauffør, som måske helt uforberedt følte et behov for at forklare sig. I de fleste sammenhænge er det intet problem for informanterne at bedømme, hvad der er etisk hensigtsmæssig brug af musik. Pointen er, at musik som ord ikke har en fast betydning: Men det er intet problem, før nogen spørger direkte og dermed forsøger at fiksere et begreb, musik, der i essensen skifter betydning efter omstændighederne.

Forholdet til musikinstrumenter er også en del af dette terminologiske problemfelt. Det blev flere gange nævnt at bestemte instrumenter måske kunne være mere eller mindre problematiske end andre. Men ingen informanter virkede synderligt interesserede i disse detaljer, og ingen kunne huske hvilke instrumenter, der egentlig var tale om, eller om ordet musikinstrumenter refererede til *uønskede* musikinstrumenter. En enkelt informant tilbød venligt at undersøge sagen i litteraturen: Men det fremgik meget klart, at det udelukkende var for min skyld: Det var ikke vigtigt for ham selv overhovedet.

Det kropslige og etiske er ofte forenet i brug af musik som selvets teknologi. Her vil jeg igen pege på Hirschkind's betragtninger over den islamiske ide om den ideelle lytter, som som en bevidst og aktiv del af musiker-musik-lytter triaden: Lytteren har ansvar for den etisk forsvarlige musiks tilblivelse i det givne øjeblik, i øre, krop og sjæl: Ghaada kan godt lytte til Mozart, og blive fysisk henrevet, hvis hun er klar over sin etiske forpligtigelse og forstår, hvad der sker.

In short, the entire moral person as a unity of body and soul. To listen properly, one might say, is to engage in a performance, the articulated gestures of a dance. (Hirschkind, 2006, 76)

Som det allerede er sagt, er den aktive side af lytterens relation til musik ikke en islamisk ide, selvom den bruges hos Hirschkind i et værk om religiøs brug af lyd i islamisk kontekst.

Hirschkind's islamisk-etiske lytter er aktiv i specifikke historiske og religiøse rammer: Men en aktiv relation til musik er selve forudsætningen for, at den giver mening for lytteren i enhver sammenhæng (Small, 1998, 54, 140). Selve det at markere en aktiv stillingtagen til musik var en vigtig del af den positionering, mange informanter foretog. Det var i flere tilfælde mindre vigtigt, præcis hvilke grænser, der blev trukket.

Diskussioner og venskabelige verbale opgør om genrer og indhold var blandt kvinderne i afsnit 3.2 tilbagevendende fænomener. Musik og diskussioner om musik var en del af deres interne relationer og indbyrdes sociale positionering. De kunne diskutere passioneret, hvilken recitator/sanger der kan betegnes som den bedste til at læse en bestemt du'ā eller Koranen, eller hvilket Youtubeklip, der bedst illustrerer en bestemt pointe. Ud over den mere generelle skepsis flere af kvinderne havde over for musik, var de aktivt engagerede i interne diskussioner af musik inden for de givne rammer.

Fraværet af musikalske referencer til etnicitet og nationalitet er ret markant i de samtaler og interviews, dette hovedkapitel om islam og musik bygger på. Informanterne talte gerne om deres fællesskab som muslimer, og de relaterer gerne deres musikalske praksis til dette. Men fortællinger, som tager udgangspunkt i for eksempel specifikke irakiske forhold eller informanternes familiehistorie, var ret fraværende. Dette kan måske forklares med en tendens til at muslimer i Vesten forstår islam som en universel, global og ikke-national størrelse. Det vil sige at en diskurs om islam i mange tilfælde slet ikke rummer etniske relationer. Et resultat af afterterritorialiseringen af religionen (Frishkopf, 2011, Jeldtoft, 2011, 1147).<sup>42</sup>

Endelig er der konteksten i hvilken musikken italesættes. Det er demonstreret, hvordan forskellige diskurser om musik kan få den til at fremstå på forskellig vis. En ung taxachauffør måtte rationalisere sin egen praksis, måske fordi han uventet så sig omfattet af en teologisk islamdiskurs. En af de unge kvinder jeg kommunikerede løbende med, Fadilah, gav udtryk for denne dynamik på ret tankevækkende vis. I begyndelsen af det første interview, hun deltog i, erklærede Fadilah, at hun, når en ”dansker eller vesterlænding” spørger, siger at hun ikke hører musik. Som det gerne skulle fremgå af 3.2, er dette udsagn indledningen til hendes lange og reflekterede beretning om et nært forhold til musik – et forhold som i sig selv bygger på nogle nærmere definitioner af selve ordet musik. Nogle måneder efter det pågældende interview talte jeg i telefon med den samme unge kvinde om det undertiden anspændte forhold til islam og muslimer, man finder i offentlig diskurs. Fadilah kommenterer i den sammenhæng risikoen for at blive anset som repræsentant for en upopulær religiøs konservatisme: ”jamen, jeg ville nok aldrig sige til en dansker, at jeg ikke hører musik”.

Den vigtigste grund til at disse to udsagn kan forekomme uforenelige er, at de her optræder så tæt sammen, for de giver i høj grad mening i deres respektive kontekst, i hvert fald i denne afhandlings fortolkning. I det *første* tilfælde talte Fadilah om, at hun ikke betragter musik på samme måde, som så mange andre. Hendes personlige forståelse af, hvad musik er og ikke er, er en del af hendes selvkonstruktion, og det er noget, hun gerne uddyber. I det *andet*

---

<sup>42</sup> Jeldtoft påpeger at dette ofte fremhævede resultat af afterterritorialiseringen muligvis ledsages af en modsatrettet tendens til at nogle grupper af mennesker i høj grad relaterer islam til etnisk/national kultur.

tilfælde er budskabet formodentlig nærmere, at hun er bevidst om, at præcis denne musikforståelse i visse sammenhænge kan føre til, at hun bliver andengjort.

Musik er blevet en del af den offentlige politisering af islam og muslimer, et forhold det tilsyneladende er svært at komme uden om. Ydermere er selve musikbegrebet ikke direkte oversætteligt til og fra islamisk diskurs. Man kan se Fadilahs udtalelser som et eksempel på, hvordan tilsyneladende modstridende udsagn giver god mening, når den virkelighed, taleren må leve i, inddrages i fortolkningen (Kvale, 2007, 13). I samme lys kan vi betragte Fadilahs udmelding omkring klassisk musik. Hun mener tydeligt nok, at klassisk musik er ”tilladt i religionen”, som hun siger, hvilket i høj grad nuancerer hendes indledende konstatering af, at musik *generelt* ikke er tilladt. Musikbegrebet defineres løbende.

Det er svært at undgå den rolle, man bliver tildelt i de store politiske og sociale fortællinger, som man som ung med muslimsk baggrund i Danmark ofte inddrages i (Gad, 2011, 80). At danne mening i denne position kan nødvendiggøre en vis mængde selvmodsigelser. Det private og det politiske er svært adskilleligt. Det samme gælder politik og følelser:

...the forms of thinking and reasoning that constitute our political discourses are profoundly indebted to evaluative dispositions outside the purview of consciousness, to what political theorist William Connolly refers to as “visceral modes of appraisal” (Connolly 1999). (Hirschkind, 2006, 9)

Hirschkind refererer her helt overordnet til politisk diskurs. Den måde mening dannes på, også i politisk diskurs, er høj grad præget af beslutninger, som træffes på baggrund af følelsesmæssigt baserede processer, hvilket er en af grundene til, at musik kan være en meget politisk potent faktor.

## 4 De underprivilegerede rammer

---

Dette andet empiriske kapitel omhandler musik og musikforståelse, som er knyttet til det, der her kaldes underprivilegerede rammer. De feltarbejder, der ligger til grund for dette kapitel, fandt sted over 2 ½ år i flere tempi, efterhånden som kontakter i felten medførte nye kontakter til nye mennesker og nye steder. Nogle principielle konsekvenser af snowballing som metodik er allerede fremlagt i et tidligere afsnit. Andre virkninger af min udvælgelse af informanter, vil blive forelagt løbende. Snowballing-metodikken medførte en geografisk spredning i feltarbejdet, hvilket har bevirket, at det følgende kan baseres på fortællinger og praksis fra unge (mænd!) fra storby, forstæder og provins. Erfaringerne fra disse forskellige feltarbejder er samlet i et kapitel på baggrund af fællestræk, men der er stadig tale om meget varierede beretninger fra unge med forskellige personlige historier og udgangspunkter. For eksempel er bevidstheden om at være bosat i provinsen et ret tydeligt fællestræk ved de unge musikbrugere i en bestemt klub, hvilket giver et interessant ekstra lag til rapmusikkens ofte fremhævede fokus på *steder* (Knudsen, 2008, 68, Stougaard Pedersen, 2008). Rapmusik og hiphopkultur er i det hele taget vigtige dele af de praksisser, vi møder i dette kapitel. Derfor indeholder det nogle løbende overvejelser over baggrunden for det fænomen, at rapmusik, underklasse, fremmedhed og en baggrund som muslim ofte er begreber, der optræder sammen.

Kapitlet er således opbygget, at jeg først præsenterer nogle overordnede praktiske og metodiske sider af de felterfaringer, det bygger på. Størstedelen af kapitlet består derefter af kommenterede interviewuddrag og beskrivelser fra feltnoter, vekslende med længere analytiske underafsnit. Disse skiftende tilgange er ordnet tematisk under overskrifter, som hver for sig betegner en fremtrædende side af de musikalske livsverdener, der præsenteres. Løbende diskuteres metodiske pointer med afsæt i det konkrete materiale. Forskning i højintense og politisk omstridte emner kræver særlige former for metodebevidsthed (Brinkmann, 2010, Staunæs & Kofoed, 2014), hvilket er hovedårsagen til, at metodiske overvejelser fylder en del.

### 4.1 Introduktion til kapitlets metode, steder og informanter

Feltarbejdet bag dette hovedkapitel førte fra Nordvestkvarteret i København til storbyens udkant og videre til Provinsbyens forstad, Vesthaven (pseudonymer). Både i Kbh. Nordvest og i Københavns forstæder kom der møder og samtaler i stand, og data herfra er med i det følgende. Men Provinsbyen bød på en mere stabil plads i feltet. En bestemt ungdomsklub blev efterhånden til en permanent base. Hvor store dele af projektets øvrige feltarbejde består i kortere og sommetider delvis formaliserede møder, bygger dette hovedkapitel i kraft af feltarbejdet i Provinsbyen således på en mere kontinuerlig og længerevarende kontakt med nogle bestemte informanter og en vigtig del af deres dagligdag - ungdomsklubben.

Siden den største del af arbejdet foregik i en bestemt ungdomsklub, er der afsat plads til en nærmere beskrivelse af denne klub som ramme. Klubben beskrives mere indgående, fordi de musikalske praksisser, institutionen er daglig scene for, kan ses som reguleret efter nogle bestemte ideer om musikkens formål, muligheder og begrænsninger. Klubben i Provinsbyen er en af de talrige danske ungdomsklubber, som har installeret et studie, primært med produktionen af hiphop for øje. Der er et interessevækkende paradoks i det forhold, at en



offentlig, i dette tilfælde kommunal, institution bruger en musikgenre, som i sit udgangspunkt ofte er subversiv og antiautoritær, til socialisering og inklusionsformål (Ringsager, 2015, Stæhr & Madsen, 2015). Resultaterne af denne brug af rapmusik er et gennemgående tema i dette kapitel. Min plads i klubben placerede mig i nogle henseender nemlig midt i dette paradoks. Samtidig med at klubben sætter visse fysiske og diskursive rammer for musikken, har dens daglige brugere deres egne musikalske praksisser med afsæt i deres hverdag i et bestemt boligområde. Der opstår ind imellem et spændingsfelt imellem institutionens musikopfattelse og informanternes personlige og fælles praksis. Som observerende deltager i dette spændingsfelt, måtte jeg forholde mig til en iboende interessekonflikt på daglig basis, hvilket gav metodiske udfordringer. Det stod ikke altid klart, hvornår min deltagelse i musik i klubben var en deltagelse i klubbens disciplinerende praksis eller i brugernes individuelle musikalske praksisser. Konflikter og spændinger er også videnskabsbærende i feltet (Thuesen, Tanggaard & Vitus Andersen, 2014), og i dette tilfælde var musikken en del af disse spændinger, hvilket muliggjorde nogle refleksioner over forholdet imellem musikalske og sociale strukturer.

#### **4.1.1 Stederne. Vesthaven, Forstaden og Nordvest**

Klubben i Provinsbyen (pseudonym) er et multimedieværksted især for unge, der har baggrund i det omgivende belastede boligkvarter, Vesthaven. Meget ofte er her kun unge med "sort hår", som personalet udtrykker det. Disse unge kommer typisk fra Vesthavens ikke særlig prestigefyldte lejlighedskompleks, ofte kaldet "blokken". Sådanne sammenlæsninger af etnicitet og klasse (Stokes, 1994, 18) er svære at komme uden om i disse rammer. Størstedelen af de unge klubbrugere har muslimsk familiebaggrund. Personalet må betegnes som etnisk dansk. Klubben ligger tæt på kvarteret Vesthaven, som af nogle unge beboere let ironisk beskrives som en ghetto. I hvert fald fremstiller klubbrugere og personalet konsekvent kvarteret som et økonomisk underprivilegeret sted med overvægt af etniske minoriteter i forhold til resten af Provinsbyen. Klubbens hverdag er præget af dette kvarter, og af beliggenheden nær kvarterets uddannelsessteder. Dette betyder at mange af brugerne kender hinanden fra skolen og/eller fra nabolaget. I det hele taget er der tale om et relativt lille område, som er kendetegnet ved den fysiske nærhed imellem de unges forskellige sociale rum, såsom uddannelsessteder, klubber og hjem, hvilket gav nogle gode muligheder for at deltage i informanternes hverdag. I løbet af de par år, jeg har hængt ud i klubben, har jeg kun få gange mødt unge kvinder. Tendensen var dog, at der kom flere og flere. Ikke at de ikke er velkomne, og det går da fremad, fortalte klublederen. Der er bare tilsyneladende stadig nogle kulturelle barrierer at overvinde, for at få pigernes forældre til at bakke op om deres besøg i klubben. Indtil videre er forsøget på at inddrage piger i klubbens musikaktiviteter sat i bero. Et andet vigtigt aspekt ved stedet, er dets tilknytning til et internationalt privatfinansieret netværk af klubber. Dette netværk har som sit erklærede formål at støtte unge mennesker med socioøkonomisk udfordret baggrund ved hjælp af produktion af digital kunst og kultur.

Det fremgår af hjemmeside og logo at netværket er sponsoreret af en håndfuld internationale firmaer. Blandt netværkets erklærede mål er ligestilling imellem køn, hvilket sætter de ret fraværende piger i Provinsbyen i relief. Netværket har 20 afdelinger i hele verden, i så forskellige lande som Indien, Danmark, USA og Ungarn. Fælles for dem er en ide om, at

produktion af kunst og kultur med digitale medier kan føre til bedre muligheder for unge med baggrund i mindre privilegerede områder. I praksis har den internationale organisation finansieret oprettelsen og etableringen af denne klub i Provinsbyen. Men den efterfølgende drift og de involverede lønninger står kommunen for.

## April 2012

*Klubben i Provinsbyen har til huse i en stor nyopført hangarformet bygning. I bygningens stueetage findes sportsfaciliteter, som klubben deler med andre fritidstilbud. Øverst finder vi klubbens egne lokaler, som består af en række rum en suite. Blandt hovedattraktionerne er en enorm vægophængt fladskærm med Playstation og sofa som tilhører. Sofaen er tæt besat med små og store (12 – 18 år) klubbrugere, som er travlt optaget af fodboldspillet FIFA. Der bliver råbt og skreget en del, når spillet er intenst. Hvis der lyder særligt høje skrig, kommer de ofte fra klublederen Mads, som vist ofte bliver taberen i de digitale fodboldkampe. Det forhindrer ham ikke i at deltage gang efter gang, til de unges store fornøjelse. De nyder kontakten og det afslappede samvær med klubpersonalet, som de ellers respekterer meget højt. Klublederen er den første man giver hånd til, når man kommer. Alle hører efter når han siger noget. Ved dette første besøg bliver jeg selv udfordret til at spille FIFA mod 12 årige Abdel<sup>43</sup>, som brutalt, ubesværet og grinende satte stopper for min virtuelle fodboldkarriere på under et minut. Hændelsen er vist en test af, hvad de unge kunne forvente af mig som "ikke-rigtig" voksen i disse rammer. Ville jeg være med til at spille - og var jeg en god taber som klublederen?*

Det var vigtigt at blive socialt accepteret på niveau med de andre voksne i klubben for at falde ind, selvom jeg under ingen omstændigheder ville eller kunne overtage deres øvrige roller som ledere eller autoriteter. Betegnelsen ikke-rigtig voksen stammer fra Bundgaards og Bengtssons respektive beskrivelse af feltarbejde i institutioner. Den ikke-rigtige voksne har adgang og taleret, men ikke samme autoritet som det faste personale. Han eller hun risikerer at blive udsat for afprøvning af sin rolle og sine grænser, men kan til gengæld i særlige situationer opnå adgang til sider af hverdagen, andre (voksne) ikke ser (Bengtsson, 2014, Bundgaard, 2004).

*I næste rum finder vi adskillige netværksforbundne computerterminaler og en del hardware til produktion af digitale billeder og lyd. I dette store rum, uden nogen form for afskærmning, finder vi også Zahids desktopstudie. Studiet er indkøbt for klubmidler og installeret af professionelle folk, som har brugt et minimum af eksternt udstyr. Det betyder, at næsten alt det arbejde, som vedrører indspilning og produktion af musik, foregår i og på den lynhurtige Powermac, som er studiets hjerte, og hvis skærm er markant større og tydeligvis mere kostbar end rummets øvrige computerskærme. Adskillige kvadratmeter af klubbens sparsomme gulvplads kan ses bag en kraftig glastrude. Det er selve indspilningsrummet, hvor man aner et stativ med en dyrt udseende mikrofon. Symbolsk, fysisk og økonomisk er dette lille studie en prioriteret del af klubben. Et par af de tidligere klubbrugere har slået kommercielt igennem i musikbranchen. Væggene i klubben er dekoreret med ældre billeder af*

---

<sup>43</sup> Alle navne er pseudonymer

*disse drenge og unge i hiphoppens street-wear, kasketter, etc. Klubben kan tage æren for at have hjulpet flere unge musikalsk på vej. Fotografierne udstråler professionel finish.*

Ud over Vesthaven besøgte jeg nogle andre institutioner, hvor unge med baggrund i underprivilegerede rammer kunne træffes i dagligdagen. Det sociale projekt Sjakket i Nordvest i København gav mig mulighed for at hænge ud nogle fredag eftermiddage og tale med brugere af deres rapstudie. Villakvarterets Skole (pseudonym), også i København, er en kommuneskole med en blandet demografi, blandt andet på grund af dens fysiske beliggenhed. Blandt eleverne er derfor både børn fra Forstadens<sup>44</sup> belastede kvarter og fra Villakvarterets middelklassekvarterer. På denne skole udførte jeg flere interviews med lærere og elever. Blandt eleverne traf jeg de unge mænd fra Forstaden, som også kommer til orde i dette hovedkapitel. Empirien bag dette kapitel er fortrinsvis fremkommet igennem deltagende observation, samtaler, interviews og gruppeinterviews *in situ*. Siden sociale medier er blandt de midler, informanterne bruger til at agere musikalsk, har jeg sekundært fulgt med i nogle af de unges musikliv via disse digitale selvets teknologier (*digital technologies of the Self*) (Abbas & Dervin, 2009). I en periode anvendes medieret, eller virtuelt, samarbejde med en informant som en del af min metode. Baggrunden for dette valg og nogle af de vigtigste erfaringer med metoden gennemgås i et selvstændigt underafsnit.

## 4.2 Begrebet nøgleinformant

Kontakten til klubben i Provinsbyen udviklede sig efterhånden fra interviews til et decideret samarbejde. En hovedperson i dette arbejde er Zahid fra Vesthaven. Han bor bogstaveligt talt lige ved siden af klubben. Hans familie har palæstinensiske rødder, men selv har han aldrig været i Palæstina, siger han. Da jeg mødte Zahid i klubben i Provinsbyen i 2012 var han 16 år gammel (snart 17). Han var en del af den flok store drenge/unge mænd, som hang ud i klubben dagligt, og som med klubledelsens mellemkomst stillede op til interviews, hvor vi lyttede til musik. De første par gange, jeg mødte Zahid var han i princippet blot én ud af de unge mænd, jeg løbende snakkede med. Men han havde en særstatus, gik det op for mig, fordi han i praksis disponerede over klubbens studie, og også kunne betjene det i en grad, som ingen af de andre klubbrugere kunne matche. Zahid taler ofte og gerne om musik som en nøgle til forståelsen af hans eget liv, et liv som jeg fulgte igennem hele arbejdet med denne afhandling. Han blev den, som introducerede mig personligt til menneskene og musiklivet omkring klubben. Zahid bliver dermed en form for indgang til en stor del af afhandlingen, fordi han relativt hurtigt blev nøgleinformant i den del af feltarbejdet, der foregik i Vesthaven i Provinsbyen. En nøgleinformant kan betegnes som en person, som forskeren bevidst dyrker en nær forbindelse med i sin bestræbelse på at undersøge aktører og deres relationer (Bernard, 2011, 199, 207, Kristiansen & Krogstrup, 2012, 105, 109). Som især Bernard pointerer, er der tale om et gensidigt valg og en gensidig relation. De dertil knyttede problemstillinger er både

---

<sup>44</sup> Strengt taget hører begge bydelene Forstaden og Villakvarteret under samme postnummer. Men i daglig tale er ingen i tvivl om, at Forstaden geografisk og socialt udgør en særlig del af dette område, hvorfor betegnelsen "Villakvarteret" i lokal jargon næsten aldrig inkluderer Forstaden. Tværtimod.

etisk og metodisk relevante. Nøgleinformanten kan være en uundværlig hjælper, men den nære kontakt kan føre til at forskeren begynder at ”go native”, fordi han/hun begynder at identificere sig i for høj grad med nøgleinformanten og dermed mister den distance, der er nødvendig for at kunne opfatte feltet forskningsmæssigt forsvarligt. Hvis forskningen vedrører emner af politisk eller konfliktfyldt karakter, er der især klar risiko for at noget sådant sker (Brinkmann, 2010, 430, Kristiansen & Krogstrup, 2012, 107-109). Der er også risiko for, at nøgleinformanten begynder at se sig selv mere som observatør end som deltager og dermed, måske intentionelt, begynder at se feltet med forskerens øjne frem for sine egne. Når nøgleinformanten er den, der står for at formidle kontakt til andre informanter, vil dette udvalg af kontakter uvilkårligt også afspejle nogle sider af nøgleinformantens syn på verden og sig selv. Dette kan ligeledes føre til problematisk skævvridning af den opnåede empiriske viden. Ovenstående overvejelser blev en del af hverdagen i felten, da nøgleinformanten Zahid selv gav udtryk for, at han havde brug for hjælp til sine rapproduktioner. I begyndelsen ”hang jeg ud” i klubben og udførte mere eller mindre vellykkede samtaler og interviews med klubbens unge mænd. Jeg havde ikke regnet med at min egen baggrund inden for praktisk musikudøvelse i andre genrer ville være af værdi i en ungdomsklub, hvor rapmusik var det mest fremtrædende musikalske paradigme.

#### 4.3 Deltagende observation. Produktion af rapmusik

*1996 der blev en dreng født  
Boede i et kvarter hvor de lærte at man ikke skulle bløde  
Voksede op i hættetrøje og kasket der sad omvendt på  
I en tidlig alder satte han streg for hvad han gerne vil nå  
Var rigtig ambitiøs med de ting han gerne ville  
Drømte om at blive musiker, måske tjene smule penge  
Han vil dele drømmen, men følte ik’ at folk hørte ham  
En dreng på 10 år, som aldrig havde fået et skulderklap”  
Fra et af Zahids tidlige rim; Den Lille Dreng  
2011*

Dette lille uddrag af en ung mands første forsøg med raptekster rummer i komprimeret form en god del af den selvforståelse, som ofte bliver artikuleret via rapmusik. Rimet markerer mange af de hovedtemaer, jeg har fremanalyseret igennem mit feltarbejde i underprivilegerede rammer. Temaer som selvbiografi, relationer til stedet (kvarteret), tøj- og stilbevidsthed, samt en gennemgående erkendelse af egen socioøkonomiske status, indgår alle i nummerets tekst. Rappet udføres med en let multietnolekt, en ikke-specifik etnisk farvet variant af dansk, som diskuteres nærmere senere. Dette sprog giver det selvbiografiske et ekstra lag, som vi vender tilbage til ved flere lejligheder. Uddrag af den pågældende sang vil danne en rød tråd igennem dette hovedkapitel.

Nøgleinformanten Zahid, som skrev dette rap som stor teenager, inviterede mig gradvis ind i sin musikalske verden. Han begyndte for eksempel at vise tillid ved at spille sin egen tidlige musik, der, som det fremgår, er både emotionel og selvbiografisk. Ved de første mange

besøg i klubben var formålet at producere data igennem observation og interviews, som jeg har gjort det andre steder. Interviewaftaler blev ofte til ved Zahids eller klubledelsens mellemkomst. I en del tilfælde blev aftaler aflyst, udskudt eller gik i vasken, når folk ikke dukkede op. Det medførte en del ventetid, som ofte blev tilbragt i og omkring studiet med Zahid og gerne også et par andre klubbrugere, som bare hang ud og lyttede med. Efterhånden blev denne ventetid tilbragt med småsnak om kunstnere, musik og musikteknologi. Af praktiske grunde blev klubbens lydstudies indspilningsrum ofte brugt til interviews. Der var ro og fred, og man kunne bruge et professionelt anlæg til afspilning af musik og video. Det var også en medfølgende usagt aftale, at Zahid var til stede i studiet, imens jeg havde samtaler med andre. Studiet var hans domæne, og der var nok også status forbundet med at være vært for forskeren.

*En eftermiddag spiller Zahid et par numre fra YouTube. Han fortæller om et af numrene, at det er til inspiration, og at han gerne vil kopiere nogle dele fra det. Men det er svært at høre, "hvad der sker", som han siger det. Det er generelt heller ikke let at aflytte de meget tætte lydflader, der findes i den musik, Zahid er inspireret af. "Du kan vel godt høre det? ", siger han spørgende. Jeg tilbyder, at hjælpe med at aflytte nummeret, så Zahid kan indspille en bas. Bassen er noget af det vigtigste i et godt beat, siger Zahid. Han råder over et 2 ½ oktavs keyboard, som jeg får lov at bruge. Zahid kan hurtigt høre, at der er andet end bassen i nummeret, han kan bruge, og pludselig er vi i gang med at opfinde et bogstavbaseret notationssystem for bas og akkorder, så han kan arbejde videre uden hjælp. Han er engageret i de nye muligheder, han ser og hører. Mange andre klubbrugere lytter med. Der kommer muligvis lyde fra studiet, som de ikke har hørt før.*

Jeg fandt ud af, at jeg qua min viden om fx harmonik og musikteknologi kunne gøre noget til gengæld for Zahids viden om musik og musikliv i klubben, i Vesthaven og i hans eget liv. Han havde høj prestige i klubben og i lokalområdet, og kunne hjælpe til med interviewaftaler. Man kan godt se dette forhold som en form for økonomi, eller i hvert fald udveksling (Nettl, 2008, vii). Min baggrund inden for musikundervisning og musikudøvelse havde jeg, indtil Zahid bragte mig ind i dette samarbejde, ikke tænkt mig ville være brugbare i disse rammer. Som tidligere nævnt ønskede jeg ikke en position som lærer eller fuldgyldig "voksen". Men min uvidenhed om rapmusik viste sig at være en fordel. De musikalske udtryk, Zahid behersker, er fremmede for en person med min baggrund, hvilket gav ham mulighed for at styre processen. Alders- og erfaringsforskel blev delvis udlignet i kraft af dette. Det viste sig, at vi kunne opnå en nogenlunde ligeværdig musikalsk arbejdsform, som i tilgift gav grundlag for en personlig relation. Jeg blev tilbudt en position som en slags teknologisk assistent og studiemusiker, samtidig med at klubben forstod min tilstedeværelse som en del af deres sociale arbejde. At dette dobbelte samarbejde foregik inden for nogle bestemte strukturelle rammer, som klubben trods alt definerede, fik nogle konsekvenser. Min mellemposition gav mulighed for at opleve nogle musikalske relationer, som jeg opfatter som manifestationer af politiske forhold.

Mange offentligt støttede musikprojekter udspringer af en ret udbredt sammenlæsning af størrelserne rapmusik, fremmed, muslim og farlighed (Ringsager, 2015). Det blev en målsætning at bruge kontakten til Zahid og hans omgivelser til at undersøge, hvordan disse

forhold giver sig udslag i musikalsk praksis i den nære dagligdag. Der åbnede sig efterhånden et delspørgsmål, som lod sig indfatte i afhandlingens overordnede problemformulering: Hvad (og hvordan) kan man lære om brugen af musik ved at nærlæse relationen imellem en ung rapper og de institutionelle rammer, han producerer indenfor? De magtforhold og konflikter som dette spørgsmål implicerer er interessante, ikke mindst fordi konflikter på mikroniveau ofte siger noget om konflikter på makroniveau, for eksempel imellem minoritet og majoritet (Thuesen, Tanggaard & Vitus Andersen, 2014, 24-25).

Zahid arbejder ofte på den måde, at han kopierer musikalske kerneelementer, for eksempel en basgang eller harmonik fra kendte og ukendte rap-numre, som inspirerer ham. I den efterfølgende kompositionsproces ændrer og ”tweaker” han som producer disse byggesten, så han får et originalt resultat til slut. Han sampler ikke så ofte længere forløb for at bruge dem direkte i musikken. Han vil oftest gerne indspille manuelt for at have kontrol, siger han, men han løber ofte mod den mur, at han ikke kan reproducere mere komplicerede harmoniske forløb, basspor eller motiver. Vores samarbejde tog helt basalt udgangspunkt i, at min tilstedeværelse afhjalp denne begrænsning.

I produktion af rapmusik kan vi uden at forsimple alt for meget udskille tre delelementer: Tekst, beat og flow. Førstnævnte er selve de rim rapperen har skrevet (eller delvis improviserer på stedet). Beatet består i den underliggende musikalske struktur, hvor særligt trommer og bas er vigtige. Flow kan betegnes som rapperens måde at forbinde de to ting på, via sin frasering, udtale, vejrtrækning, etc (Nærland, 2014). Det personlige flow er oftest det vigtigste særkende ved den enkelte rapper. Som Zahid sagde: ”Hvis du ikke har dit flow... så har du ikke noget rap”.

### **Provinsbyen, forår 2012**

*Fredag eftermiddag. Jeg er i Provinsbyen for at hjælpe Zahid med et beat og i det hele taget hænge ud. Han kommer ofte lidt for sent. Ventetiden fordrives med snak med klubbens personale. Zahid og jeg giver hånd, hvilket er en social konvention her på stedet. Zahid tænder for Mac'en. Han begynder at åbne filer med forskellige skitser til beats og rim, som han har lavet. Det er ikke helt klart, hvad han forventer af mig i forhold til disse beats i dag, så jeg kommenterer dem lidt uforpligtende. Vi spiller allerede ganske højt, men det ser ikke ud til at genere rummets 5-6 computerspillere overhovedet. Zahid skruer ned for sine professionelt og effektivt udseende Yamaha-monitorer, når han siger noget. Ellers ville det være uforståeligt. Larmen fra fodboldspillet i naborummet kan end ikke anes, når der skrues op i studiet. I dag vil Zahid gerne have hjælp til at finde og indspille akkorderne til en bestemt sang. Vi hører nummeret på Youtube nogle gange, mens jeg famler mellem tonearter og akkorder på det lille 2 ½-oktav keyboard. Zahids smag og inspirationskilder går som vanligt i retning af bas-drevne og harmonisk simple beats. ”Altså, hvis du kan finde akkorderne, vil det være fedt! Så kan vi altid lave om på spillet”. Det han mener er, at vi skal lave noget, der ligner forlægget harmonisk, uden at udførelsen, ”spillet” i hans terminologi, vil kunne betegnes som plagiat. Zahid kan tydeligt høre, når vi rammer rigtigt – og især forkert. Fornemmelsen for form, rytme og periode er højt udviklet hos Zahid. Men færdighederne følger ikke med øret. Han forsøger sig gerne selv på keyboardet, somme tider går det godt, men*

*hans frustration er mærkbar, når han med et 4-fingersystem forsøger at ramme akkorderne. Jeg viser ham den letteste voicing, men han rammer ofte forbi, formentlig på grund af fingersætningens begrænsninger. Han prøver sammenbidt forfra med ordene "ok, nu har jeg den..."*

*Jeg indspiller harmonierne, men det er Zahids indspilning af basgangen, der bliver bedst. Når han spiller enkelttoner er hans tekniske begrænsninger ikke hæmmende, og så kan han gøre fuldt brug af sin erfaringsbaserede forståelse af, hvordan en rigtig hiphop-bas skal lyde. Så snart skelettet er på plads, laver Zahid en trommeskitse på sin egen lidt omstændelige måde, hvor han manuelt placerer samples fra sit omfangsrige lydbibliotek på sequencerens tidsakse(r). Han opnår ofte interessante resultater. Især hi-hatten bliver original og meget insisterende. Han kender ikke andre hiphop-producere, der kan lave ordentlige trommer på den måde, siger han stolt.*

*Vi er nu nået til den mere sjove del af processen. Som producer vil Zahid gerne have studiemusikeren til at komponere et af de korte tematiske synth-forløb, som er karakteristiske for rap-musik. Efter 2 timers arbejde er vi meget opslugte af vores kreative proces. Vi griner og giver hånd, hver gang noget lykkes. Nogle af de unge klubbrugere kommer med kaffe og kage, som Zahid med en vis selvfølgelighed tager imod. De serverer som noget nyt også for mig. Der er status og privilegier forbundet med at arbejde for Zahid. Motivet på forlægget er spillet ved hjælp af en såkaldt arpeggiator, hvilket muliggør delvist tilfældige figurer, som det teknisk set er nær umuligt at spille manuelt. Så vi går i gang med at finde og programmere en arpeggiator<sup>45</sup>. Zahid er mere interesseret i resultatet, end i mine nok så indsigtfulde kommentarer om arpeggiatorens anatomi. Vi gnækker sammen, da der pludselig kommer et sejt gyngende melodisk groove ud af arpeggiatoren. Nu er den der! Beatet er næsten færdigt. Hi-5.*

Det foregående afsnit giver et indtryk af vores samarbejde. En situation, hvor forskeren igennem deltagelse i musikproduktion og socialisering begynder at forstå nogle af de gældende normer for adfærd og udtryksformer. Udveksling er måske igen det rette ord, idet vi i praksis underviser og supplerer hinanden. Hirschkind og hans nøgleinformant udnyttede et lignende interesse- og kompetencefællesskab i et samarbejde om lyd, islam og modernitet i Cairo (Hirschkind, 2006, 12). Metodologisk minder situationen om det, Rice betegner *field-play* (sat overfor *field-work*) i sin principielle diskussion af musiketnografiens metodeforståelse. Som det til dels uoversættelige engelske ordspil imellem leg/musik/spil og arbejde antyder, prøver Rice at rette opmærksomheden mod feltarbejdets praktiske musikerskab som et redskab til forståelse af den studerede kultur. At spille/lege er også (felt-)arbejde

When one is in the field, isn't existence also fun and playful, at least from time to time? And don't we, as human beings, enter into caring, as well as working, relationships with other human beings while in the field, even as

---

<sup>45</sup> Her tales til enhver tid om virtuelle og softwarebaserede, ikke fysiske, synthesizere etc, med mindre andet angives.

we do our research, apply our methods, and test our theories?  
(Rice, 2008, 47)

Samarbejdet med Zahid udviklede sig efterhånden til en tillidsrelation, hvilket aktualiserer nogle konsekvenser af længerevarende videnssøgende deltagelse i andre menneskers liv. Uanset vores spirende kammeratskab og den unge informants umiddelbart styrende rolle i arbejdsprocessen, var jeg tilstede som forsker, og dermed forpligtet til at være bevidst omkring, hvad min tilstedeværelse kunne medføre. Deltagende observation og andre nære metoder, kan rumme en grad af forstillelse eller falsk venskab, fordi forskerens interaktion med feltets deltagere er defineret af vidensinteresse (Hastrup, 2010a, 69) og dermed også styres af ønsker om at fremstå på bestemte måder (Thuesen, Tanggaard & Vitus Andersen, 2014, 21). Det har således været min intention løbende at sikre, at informanterne vidste, hvorfor jeg var til stede, uanset at jeg deltog i afslappet samvær og i den almindelige hyggelige omgangsform.

Zahid var manden med overblikket, og han vidste ret klart, hvad han ønsker af sin produktion. Han havde styr på makroformen, vers omkvæd, breakdown osv. Hans betjening af studiets funktioner var afslappet selvsikker. Imens beatet tog form kunne han begynde at rappe og dermed afprøve forskellige vokale fraseringer og detaljer, vel at mærke uden at miste overblikket over teknologi og struktur. Det var Zahid, der sagde til og fra og bestemte arbejdsopgavernes rækkefølge. Samtidig var han i en underlegen position, når det gælder viden om fx synthesizere og lyddesign. Til gengæld var jeg uvidende om hiphoppens forskellige stilistiske konventioner, formskemaer og specifikke musikalske virkemidler. Så vi lærte begge noget af disse eftermiddage. I processen udviklede jeg en vis praksisbaseret forståelse for, hvilke rammer Zahid producerer sin musik indenfor. Æstetisk, såvel som teknologisk. Jeg tilpassede mig og ændrede mig en smule igennem disse erfaringer (Rice, 2008, 46).

Samarbejdet gjaldt produktionen af beats, musikken, mens teksterne i udpræget grad var Zahids egne. Selvom han gerne ville have feedback på flows og rim, skete det aldrig, at han bad om hjælp til noget sprogligt eller semantisk. Teksterne var antageligt en mere personlig og måske emotionel del af produktionsprocessen. Det er også muligt, at Zahid ikke forventede at en udenforstående uden genrekendskab overhovedet kunne byde ind med noget. Zahid har lært rimskrivning, flowbevidsthed og det øvrige raphåndværk af en ældre mentor i klubbens regi, fortalte han. Men som producer og musiker er han selvlært og derfor mere usikker. Dette forhold kan tages som udtryk for en generel tendens i rapmusik til at prioritere det semantiske (teksten) over det musiktekniske, hvad der igen hænger sammen med den tanke, at når rap skal bruges som socialt værktøj blandt indvandrerungdom, er musikken mindre vigtig end ordene (Nærland, 2014, Ringsager, 2015).

When the field researcher begins to participate in meaningful cultural action, then the pragmatics of music and culture, that is, the study of the **conditions** underlying specific musical and cultural utterances, becomes the focus of investigation.  
(Rice, 2008, 59) M. fh.

Nogle af de betingelser for kulturel handlen, Zahid mere eller mindre bevidst er underlagt, skinner igennem trods den umiddelbare følelse af kreativitet og leg, vi oplever i



klubbens studie. Strukturelle betingelser kan manifestere sig på flere måder. Helt lavpraktisk, men også meget symbolsk, stod jeg ind imellem på parkeringspladsen med unge cigaretrygende klubbrugere og ventede på at klubpersonalet skulle komme og lukke op, inden vi kunne komme ind og indspille eftermiddagens arbejde. Man skal ikke romantisere den slags feltoplevelser, men omvendt var det i sådanne situationer, at det blev markant, hvor institutionaliseret et felt, jeg var en del af. Vi mærkede sammen kulden, kedsomheden og lettelsen ved at se personalet dukke op med nøglekortet. Uanset intentionen, er selve det at låse en dør op en overordentlig effektiv magtdemonstration. Jeg fravalgte i øvrigt af samme årsag at undersøge muligheden for selv at få mere privilegeret adgang til klubben, for eksempel i form af en nøgle. En nøgle ville i høj grad gøre mig til en del af institutionen.

Musikalsk/klangligt var stilsikkerhed og stilbevidsthed ret udtalt hos Zahid. Ofte



Figur 9 Zahid og Mahir arbejder i Vesthaven

affejede han ideer og eksperimenter med formuleringer som ”det skal være mere hiphop” eller ”det er fedt, men det er ikke rigtigt”. Uden at nedgradere Zahids stilsikkerhed til konservatisme, ser det ud til at hans kreative råderum afgrænses af bestemte ideer, som det er værd at omtale nærmere. Her tænker jeg især

på den del af processen, der vedrører produktionen af beats.

Hvad der især er interessant er, at genretræk var en meget, artikuleret og bevidstgjort del af den unge musikers verden. Der var ikke tale om mangel på fantasi eller ideer. Nærmere om en udpræget og italesat fornemmelse for, hvad der kan rummes inden for det, han forstår som rapmusik. Genrebevidstheden er interessant i betragtning af at musikproduktionen i ungdomsklubber ofte er underlagt nogle bestemte interesser, som i sidste ende stammer fra integrationspolitiske prioriteringer. Som Ringsager viser, er de voksne, som indgår i dette musikarbejde i en vis forstand offentligt ansatte repræsentanter for bestemte opfattelser af musik som social teknologi (Ringsager, 2015). Dette er ikke et forsøg på at antyde at klubben i Provinsbyen og lignende institutioner bevidst fremmer musikalsk konservatisme. Men det skal ikke undervurderes, hvor meget det kan betyde, at hovedfokus ligger på *tekstproduktion* i den undervisning de unge rappere modtager (Ringsager, 2015, 116). Når det gælder produktionen af beats og andre musikerfærdigheder er de antageligt mere overladt til learning-by-doing og copy-paste. Det er i hvert fald det musikfaglige indtryk fra klubben i Provinsbyen og Sjakket i Nordvest

#### 4.4 Hvorfor rap? Rap som æstetik vs rap som social teknologi

Jeg sporede en ambivalens i forholdet til egenproduktionen af rapmusik hos Zahid og flere af de andre jeg mødte i Provinsbyen. Det følgende undersøger denne ambivalens nærmere,

med baggrund i den antagelse at konstruktionen af rapmusik som underklassediskurs og som en særligt let måde at producere autentisk musik på, har nogle synlige (hørbare!) konsekvenser.

Klublederen i Vesthaven har flere gange omtalt det, han opfatter som de unge rappers musikalske konservatisme eller mangel på kunstnerisk mod. Klublederen, som har fulgt Zahid og nogle ældre succesfulde unge rappers musikalske udvikling, reflekterer over genren rapmusik på sin egen facon. Han gav tit udtryk for, at de unge i klubben har en bevidsthed om genrekonventioner i hiphop, som nærmer sig konservatisme. Efter en længere redegørelse for værdien af stilbrud og kreativ fornyelse sagde han, mens flere klubbrugere var inden for hørevidde:

*Hvis du vil sælge plader min ven, så skal du lyde som dig selv – og det vil sige, du skal ikke lyde som andre, du skal finde din egen stil, og det gør du kun ved at lege. [...] Så jeg spørger dem, hvorfor kan ham her have et Hammondorgel med – hvorfor kan I ik' det? – "F'di' Det gør man ik' I hiphop". DET GØR MAN SGUDDA! I hiphop der gør man ALT... mand... altså!*

*Mads, Klubleder, Provinsbyen (interview, september 2013)*

Udtalelsen sætter nogle magtforhold i relief. Der er åbenbart et ønske hos klubledelsen om at bibringe de unge en mere bred forståelse af, hvordan man kan udtrykke sig via rapmusik. Noget ganske andet er de givne betingelser for den konkrete produktion. Zahid kan for eksempel ikke spille Hammondorgel. Det har han ikke lært. Klublederens velmente opfordring til kreativitet afspejler på sin vis blot, at bestemte strukturelle rammer beforder bestemte udtryksformer helt ned i detaljen. Der er til eksempel grænser for, hvad man kan udrette på et keyboard med 2 ½ oktav. Ser man på rapmusik som genre, med praksisteoriens optik, kunne man opfatte en selvforstærkende bevægelse imellem overordnede politiske forestillinger om affinitet imellem muslimsk/fremmed ungdom og rapmusik (struktur) og den pædagogiske og teknologiske understøttelse af den bestemte genre, man finder i ungdomsklubber og lignende institutioner (praksis).

Vi kan ane nogle konsekvenser af den sammentænkning af rapmusik, unge mænd med muslimsk baggrund og underklassediskurser, som finder sted samtidig med, at rap ofte italesættes som lettere eller mere tilgængelig end andre genrer (Fock, 2000, Ringsager, 2015, 52, Söderman, 2008, 79). Produktionen af rapmusik kan ganske rigtigt foregå ved hjælp af copy-paste. På nettet kan man finde beats og samples, som kan danne grundlag for et nummer uden manuel indspilning af andet end vokal (Knudsen, 2008, 69). Sådanne forhold kan man godt tage som indtægt for den opfattelse, at rap i teknisk forstand er lettere at producere. Men det er ikke det samme som, at resultatet har kunstnerisk/æstetisk værdi, og slet ikke at den producerede musik lever op til de krav, det kommercielle marked stiller. I det hele taget kan man problematisere den opfattelse, at rapmusik stiller mindre (og dermed økonomisk mindre krævende) krav til teknologien, end andre genrer. Den ide at rapmusik skulle være særligt demokratisk på grund af genrens musikalske og teknologiske tilgængelighed er muligvis baseret på en myte. Södermann opsummerer den historiske baggrund i sin undersøgelse af rapmusikeres selv- og æstetikopfattelse i Sverige og skriver:

En hälskande myt är att hiphoppens samplekultur uppstod på grund av att utövarna saknade riktiga instrument. Schloss [2004] hävdar att det krävs dyrbar teknisk utrustning för att göra hiphop. Denna tekniska utrustning är minst lika dyr som inköp av mer traditionella musikinstrument, om inte dyrare. Det går att se dessa narrativ som exempel på hur hiphoppen har blivit konstruerad som de förtrycktas och fattigas kultur, vilket också har varit ett mycket framgångsrikt narrativ.  
(Söderman, 2008, 79)

Den institutionaliserade bruk af genren rap påvirker æstetikopfattelsen hos dens målgruppe, de unge mænd fra ungdomsklubber. Zahid, som i høj grad forstår sig selv som rapper, har måske selv en opfattelse af at rap, i hvert fald den computerbaserede variant, han selv producerer, indtager en underordnet plads i populærmusikkens hierarki. Dette kan illustreres ved en situation, hvor Zahid spillede en Youtubevideo med Ryan Leslies "Glory"<sup>46</sup>. Et rapnummer som er meget præget af rockens instrumentering og formsprog. Der er brugt akustiske trommer, der er flere forskellige harmonisk distinkte formled, og der er både hammondorgel og elguitar i produktionen.

*Ryan Leslies nummer tordner ud over klubben. "Det har både gjort mig ked af det og også gjort mig glad" siger Zahid ind over nummeret. Han fortsætter: "Der mener jeg også at det her, det er MUSIK! Fordi det er rigtige lyde! Men det andet det bliver mere elektronisk, forstår du mig? Så det her, det er mere musikalsk end et beat, der bare spiller med en synthesizer eller hvad fanden det nu er." Den unge mand nærmest råber i begejstring.*  
*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

Uanset at Zahid beundrer Ryan Leslie og andre, der kan fusionere rockmusik og rap, har han ikke selv teknologi eller færdigheder til at skabe lignende musik. Hvis vi skal opsummere diskussionen om æstetik, kan vi se, at den unge rapper Zahid på den ene side, både mundtligt og i den praktiske musikproduktion, jeg deltog i, udtrykker en stilbevidsthed, som er relativt snæver og næsten konservativ. Men måske den også er udtryk for, at han kender sin egen og klubbens teknologiske begrænsninger. På den anden side ville han gerne bevæge sig over i rock og mere fusionsprægede eksperimenter. Der er således en vis ambivalens at spore i dette, men uanset hvad Zahid måtte ønske at gøre, er der ikke faciliteter eller kompetencer i Vesthøven til at indspille trommer, bas og guitar. Eller det Hammondorgel, klublederen retorisk spørger efter ovenfor. De produktioner, jeg medvirker i, bliver alle komponeret og indspillet på computer og synthesizer. Bare at indspille klaver er besværligt på et keyboard med 25 tangenter. Når Zahid direkte siger, at musikken ovenfor gør ham både ked af det og glad, kan det hænge sammen med erkendelsen af, at han i høj grad er begrænset.

Rapmusikkens samplebaserede produktionsform er ganske rigtigt en del af et æstetisk paradigme, som har fulgt med fra genrens caribiske oprindelse i et low-tech miljø (Manuel & Marshall, 2006). Men som Södermann påpeger, er der ikke belæg for at sige, at rapmusik er

---

<sup>46</sup> Ryan, L., Glory. *Less is More*, NextSelection Lifestyle Group, Sony Music 2012

mindre hardwarekrævende end andre genrer. Myten om low-tech æstetik passer muligvis godt med en økonomisk prioritering, som en kommunal klub antageligt finder attraktiv. Rapmusik er i det lys ganske enkelt en billig social teknologi. Jeg vender tilbage til diskussionen af rapmusik som social teknologi. En mere systematisk gennemgang af fænomenet i henholdsvis integrationspolitisk og sociolingvistisk kontekst kan findes hos Ringsager (2015) og Stæhr og Madsen (2015).

Efter disse betragtninger over magt, æstetik og opfattelser af genren rapmusik, vil her følge nogle afsnit, som under hver sin tematiske overskrift beskæftiger sig med musikken i hverdagen blandt unge mænd, som jeg mødte den i klubben i Provinsbyen. Der vil også forekomme bidrag fra informanter fra Forstaden og København NV.

## 4.5 Tid, sted og historie

### Februar 2013

*Når Zahid er til stede, er studiet hans. Klubbens studie og de dertil knyttede aktiviteter er desuagtet stadig en attraktion for klubbrugerne. Det er et attraktivt sted at være, når der sker noget. Omkring Zahids højtalere og monitor sidder 5 unge mænd med forskellig familiebaggrund. Fire, inklusive nøgleinformanten Zahid, har palæstinensiske forældre, en har afghanske rødder. Uanset fællesbetegnelsen palæstinenser er der stor variation i de palæstinensiske unges historie. Deres forældre er kommet til Danmark via andre lande, såsom Libanon og Qatar. En af de unge har dansk mor. Ingen af de unge mænd gider bruge meget tid på familiehistorie, så vi går let henover deres baggrund. Når de en sjælden gang nævner en tilknytning til islam, er det i form af indirekte henvisninger, for eksempel til, at der har været Eid-fest. De vil derimod meget gerne snakke om musik. Dette er et gruppeinterview, hvor informanterne spiller musik og musikvideoer for hinanden og for mig.*

Mange af de konkrete udsagn og historier, som ligger til grund for de følgende afsnit om musikforståelsen i de underprivilegerede rammer, kommer fra dette ganske lange gruppeinterview, hvor der blev talt, diskuteret, og spillet YouTube-klip i mere end to timer. Et par af de unge mænd talte jeg med ved senere lejligheder, hvor jeg fulgte op på gruppeinterviewets temaer. Desuden kunne jeg i en vis udstrækning følge dem online.

Flere af de unge mænd i Provinsbyen har selv forsøgt sig som tekstforfattere og rappere, og det kan være svært at adskille, hvornår de taler om musik som noget, de producerer selv, henholdsvis noget de bruger. Måske er forskellen ikke vigtig for de unge selv:

*Musik... det musik gør ved os... det er at vi kan sætte alting til side, og så kan vi sidde oppe til langt ud på natten og sige "ved du hvad? Jeg skal i skole i morgen, men det gør sgu ikke noget, hvis jeg pjækker lidt!"*

*Jamal, Provinsbyen/Palæstina (gruppeinterview, februar 2013)*

Karakteristisk nok talte Jamal her ikke om, præcis hvordan og i hvilken egenskab musikken gør noget ved ham og de andre. Han skelnede ikke så nøje imellem forbrug og produktion. Det var implicit, at musik er flere ting, men at det ikke altid er vigtigt at differentiere. Der er i dette selskab tilsyneladende flydende grænser imellem at lytte til, producere og tale om musik. Jamal er selv producer, sagde han, og han indspiller både

derhjemme og sammen med Zahid. En aften i studiet, fortalte de unge mænd, består i overlappende måder at bruge musik på: Som jeg opfatter deres beskrivelse består en sådan aften i en situation, som ligner dette gruppeinterview en smule: En lille gruppe sidder foran skærmen og etablerer skiftende relationer med og til musik. Nogle gange tager samværet form af konkret produktion, andre gange ikke. Afspilning og indspilning af musik kan i en vis udstrækning ses som dele af den samme proces. Der skabes og vedligeholdes relationer og sammenhold igennem en proces, hvor samtalen om musik er en integreret del af den samlede oplevelse. En oplevelse, som altså ind imellem fører til, at man kommer meget sent i seng og eventuelt pjækker fra skolen næste dag. Denne vekslen imellem produktion, samtale og lytten har også kendetegnet nogle af de eftermiddage, jeg har tilbragt med Zahid i studiet. Et eksempel på den selvfølkelige integration imellem forskellige relationer er, når Zahid mangler inspiration til sit nummer og går på Youtube for at finde denne inspiration i en sang. Han kan kommentere eller *like* et Youtubeklip med den ene hånd, imens han med den anden hånd spiller bastoner på sit keyboard, og samtidig forklarer, hvorfor klippet er betydningsbærende for ham personligt, og dermed for produktionen. Overlap imellem forbrug, kommunikation og produktion er ubesværet og flydende – og man kan ikke altid skelne (Dyndahl, 2008, 120).

#### 4.5.1 Gaden og blokken – og resten af verden

*Jeg er født her i Provinsbyen... slå den!*

*Zahid*

*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (gruppeinterview, februar 2013)*

Ovenstående henvisning til lokalt tilhørsforhold faldt humoristisk som en del af længere samtale om steder og tilhørsforhold. En tilknytning til kvarteret Vesthaven afstedkommer den oplevede autenticitet, som er karakteristisk for rappens lokalpatriotisme, men i dette tilfælde følger ofte en selvvironisk erkendelse af, at der er ganske langt til København. For slet ikke at nævne New York eller Los Angeles.

Rap handler ofte om nære problemer og relationer knyttet til lokalområdet. Et lokalområde som kan mytologiseres eller gøres til genstand for følelser, som er forbundet til rapperens/lytterens personlige historie (Krogh & Stougaard Pedersen, 2008). Det er nogle gange svært at adskille stedet fra personen og hans historie. I dette afsnit figurerer stedet i flere betydninger. Først og fremmest som det, eller de, steder man kan konstruere musikalsk. I denne proces etablerer informanterne ofte relationer imellem det helt nære og det helt fjerne, for eksempel imellem egen opvækst i et boligkvarter et sted i Danmark og en international rapstjernes oplevelser som ung i New Yorks eller Los Angeles' hårdeste bydele. Som Martin Stokes udtrykker det, kan musik skabe forbindelser imellem mennesker og steder, som få andre sociale praksisser:

Music and dance (...) do not simply "reflect". Rather, they provide the means by which the hierarchies of place are negotiated and transformed.  
(Stokes, 1994, 3)

Musikkens muligheder for at konstruere, forhandle og referere til steder, eventuelt flere på én gang, er en afgørende egenskab. Denne egenskab er antageligt en af de vigtigste sider af social brug af musik. Set i den optik er forbindelsen musik/sted ikke en kobling, der er

forbeholdt rapmusik, tværtimod. Når det er sagt, er der en tendens i litteraturen til at betone, at et særligt forhold til steder er et definerende træk ved både rapmusikken og den mere brede kulturelle praksis, der kan kaldes hiphop (Knudsen, 2008, Stougaard Pedersen, 2008).

Et særligt kendetegn ved hiphop er sameksistensen af det nære og det fjerne, det lokale og det globale. Vi kan teoretisk udskille to forbundne processer som model for hiphopkulturens dobbelte stedrelation: På en ene side er hiphoppens baggrund i konkrete storbyer i USA efterhånden blevet omsat til en global, universel mytologisering af gaden, stedet eller nabolaget som abstrakte størrelser. På den anden side er der tendens til, at den samme musikalske fejring af det konkrete sted, fx en navngiven dansk bydel, bliver brugt i en lokaliseret dansk praksis (Krogh & Stougaard Pedersen, 2008). I en mere generel forstand er dette en proces, kulturelle former ofte gennemgår i den globaliserede virkelighed, når de afkobles fra en sociokulturel sammenhæng og integreres i en anden, i genkendelig, men ændret, form (Lull, 2000).

Den globale genre, rappens, forankring i det lokale sted indfanges på dansk i neologismen ”glokal” (Stougaard Pedersen, 2008). Denne blanding af ordene lokal og global adresserer en vigtig side af det forhold til steder, som karakteriserer rapmusikken. Ophavsmanden til termen glokal (*glocal*), som den bruges i denne forbindelse, Roland Robertson<sup>47</sup>, indførte den i kultursociologi for at kunne tale om den generelle tendens til sammenblanding imellem det nære og det fjerne, det partikulære og det universelle, han ser som et kendetegn ved al kulturel praksis. Det lokale kan for eksempel ansues som et udtryk for generaliserede *måder* at være lokal på, som kommer udefra:

In other words, much of the promotion of locality is in fact done from above or outside. Much of what is often declared to be local is in fact the local expressed in terms of **generalized recipes of locality**.  
(Robertson, 1995, 26) M. fh.

Det er vel netop det, det gør sig gældende når ”the hood” i New York bliver til ”gaden” i Vesthaven, selvom lighederne imellem de to steder på de fleste punkter ikke er stor. Robertson gør gældende, at det globale og lokale er nært forbundne i praksis, og at globaliseringsprocesser netop ikke blot består i homogenisering af verden igennem ensgørelse af lokale praksisser. Den lokale manifestation af globale kulturformer er struktureret efter sine egne regler. Og processen går også den anden vej: Det lokale påvirker det globale og resultatet er globalitet. Tankegangen minder i sin syntese imellem lokal praksis og globale tendenser om Giddens struktureringsmodel, som Robertson også nævner som inspiration (Robertson, 1995, 26).

Gaden. Betonblokken. Ghettoen. Konkrete stednavne som for eksempel Forstaden i København eller Vesthaven i Provinsbyen. Eller bare ”her” sagt på en ganske bestemt måde. Referencer til steder, til det lokale, er almindelige blandt de unge, som optræder i dette hovedkapitel. Stedet er i nogle af de følgende personlige historier fremstillet næsten mytisk eller i hvert fald symbolsk; noget som de unge bruger til at betegne både det, de kommer fra og der, hvor de er – eller *kunne* have været. I andre tilfælde betegnes stedet i lakoniske

---

<sup>47</sup> Robertson pointerer selv, at han ikke er ordets opfinder. Det stammer fra 80ernes ”business-jargon”, som han udtrykker det, nærmere bestemt fra reklameindustriens terminologi omkring strategi (Robertson, 1995, 28)

vendinger, som ”det her belastede boligområde”. Her følger nogle tanker om betydningen af stedet, som det forhandles og skabes musikalsk blandt mindre privilegerede unge. Deres refleksive forhold til stedet antager sommetider det næsten romantiske:

*Altså vi ser det fra et andet perspektiv end alle andre mennesker gør, som ikke kommer derfra... og uden gaden... for eksempel... så jeg havde ikke lavet musik. Hvis jeg var vokset op på en villavej, havde jeg ikke været her nu.*

*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

Stedmetaforen bruges om både fortiden, nutiden og flere hypotetiske alternativer i denne korte udtalelse. Den binære opstilling af *gaden* overfor (*villa-)*vejen siger noget om, hvordan stedet på én gang er en fysisk, historisk, så vel som klassemæssig kategori. Hvis Zahid var vokset op på en villavej, havde han måske ikke siddet i en kommunal ungdomsklub i Vesthaven og talt om rapmusik. Det er han helt klar over, men samtidig anråber han en autenticitetsdiskurs og en vis ambivalens i sin reference til villavejen. Måske en del af ham efterstræber middelklasselivets materielle tryghed, symboliseret ved villavejen. Men hans fremstilling af sig selv som producent af gyldig kunst ligger ubetinget i den fortælling, der er knyttet til gaden. Udsagnet ”hvis jeg var vokset op på en villavej, havde jeg ikke været her nu” er dermed ikke en tautologi. Ordet ”her” betegner nærmere den helhed som udgør Zahids liv lige nu – især konstitueret af Vesthaven, musikken og dette konkrete studie og dets løfter om en attraktiv fremtid med musik.

Gaden som universel metafor for det sted, man hører til, kan udstrækkes til at omfatte den gade, (i New York) hvor for eksempel rapperen 2Pac huserede i 1980'erne.

*... det ved jeg ikke.. men jeg ved... hvordan skal jeg sige det... at der er... 2pacs liv, der er mange af mine drenge der kan relatere til det på den måde... øhm med at de kommer fra gaden af, og de... har en kultur som faktisk... 2pac, han.... Hans historie minder meget om en arabisk dreng, hvis du forstår mig?*

*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

Her knyttes gaden i Vesthaven, gaden i den amerikanske storby og en identitet som etnisk Anden i Danmark sammen. 2pacs musik sættes samtidig op som en af de værktøjer, der kan bruges til at give mening til dette komplekse sæt af relationer. Det hører med til denne beretning at Vesthaven, som er beliggende uden for industri kvarteret ved en provinsby, næppe kan siges at have gader i nogen gængs forstand. Der er tale om et sammenhængende område med stier, blinde småveje og grønne områder, som forbinder denne sydlige forstads mindre pæne boligkvarter med de nærliggende uddannelsesinstitutioner. Jeg nævner ikke dette for at diskvalificere eller ugyldiggøre den brug af gaden som metafor, som er praksis blandt de unge rappere og raplyttere i Vesthaven. Tværtimod viser de reelle fysiske rammer omkring den gade, de unge taler om i disse tilfælde, blot metaforens spændvidde. Blandt unge fra Forstaden i København har jeg oplevet det samme: Bydelen omtales som gaden, selvom den i realiteten ligger lige ud til et naturreservat 10 km fra hovedstadens centrum.

Men ikke alle gader er skabt lige, om man så må sige, og der er også et internt hierarki blandt rapperne fra Vesthaven. Dette bliver tydeligt i en ordveksling, som fandt sted i Zahids studie:

*En flok unge mænd sidder og laver sjov med deres respektive hjembyer. Zahid driller Mahmood med at han nu bor i Provinsby2, som opfattes som (endnu) mere provinsiel end Provinsbyen. "Jeg er født her i Provinsbyen, slå den!" siger Zahid grinende, og markerer dermed, at han ikke er flyttet væk fra sin gade og sine homies. Men Mahmood sætter afslappet trumf på: "Jeg er der ikke så meget, jeg er hele tiden i København".*

Provinsbyen februar 2013

Den lidt ældre Mahmood har gang i en musikkarriere, der medfører indspilning og spillejobs i hovedstaden, men det behøver han ikke en gang at sige direkte. Hans replik stopper enhver antydning om, at Provinsby2 (og Mahmood) er mere provinsiel end Provinsbyen. Mahmoods anråbelse af det konkrete sted København trumfer den konstruktionen af Vesthaven som "gaden", som Zahid ellers tit gør brug af. Den selvfremsstilling som marginaliseret, som ofte er en del af rapmusikkens udtryk, er muligvis brugbar i den center-periferi struktur, der opstår imellem for eksempel storby og provins (Dyndahl, 2008, 114), men hovedstaden er trods alt højest i hierarkiet blandt disse rappere internt.

#### 4.5.2 Musik og selvbiografi – hættetrøjen voksede

Vi har set, hvordan for eksempel rapperen 2pacs liv og musik kan læses og høres som paralleller til livet som arabisk dreng i en forstad. I den diskussion var fokus især på den selvkonstruerende brug af musik, som vedrører det rumlige: Stedet, gaden og blokken, i konkret og symbolsk forstand. Nu vendes blikket specifikt mod det tidslige: De selvbiografiske og diakrone sider af musikalsk praksis blandt unge fra underprivilegerede rammer. Musik kan bruges til markere tid og tidspunkter for eksempel i cyklisk forstand, når bestemte sange markerer årlige højtider (Āshūrā for eksempel, se 3.2.6) eller tidspunkter i løbet af ugen. Musik er ligeledes et effektivt værktøj til at strukturere selvbiografiske fortællinger, både indadtil og udadtil. Den kan knytte sig til minder og følelser, og bliver løbende en mulig reference for tidligere oplevelser og erfaringer. Denne proces handler på den ene side om at huske sig selv og sit liv bagud i tid, men det er ikke det vigtigste aspekt. Musikalsk selvbiografi består i høj grad også i aktivt at *fortolke* og dermed *producere* sig selv som et konsistent individ igennem tiden – og dermed også fremadrettet. Med DeNora kan vi kalde processen retrospektiv selvproduktion:

Such reliving, insofar as it is experienced as an identification with/of 'the past,' is part of the work of producing one's self as a coherent being over time, part of **producing a retrospection** that is in turn a resource for **projection** into the future, a cueing in to how to proceed. In this sense, the past, musically conjured, is a resource for the reflexive movement from present to future, the moment-to-moment production of agency in real time. (DeNora, 1999, 48, 49)



DeNora nævner musikkens evne til at associere sig med fortidige hændelser og erfaringer. Men hun går videre end det, når hun fastslår, at sådanne forbindelser imellem musik og konkret erfaring ikke blot opstår på baggrund af den musik, man tilfældigvis hørte ved bestemte lejligheder. Musik er et *aid memoire* som så mange andre, men musik har en egen særlig strukturel egenskab: Den udfolder sig i tid, og derfor har den mulighed for at tilbyde brugeren ”replay” (DeNora, 1999, 48) af den tidslige struktur af tidligere oplevelser, samtidig med at den fungerer som værktøj til selvkonstruktion. Denne måde at se forbindelser imellem musik og selvbiografi på, betoner det aktive aspekt i processen. Relationen imellem aktør, musik og tid består i konstant refleksion, som former både fortid, nutid og fremtid.

*Hættetrøjen voksede  
men verden var stadig fucked  
skumle øjne  
der pegede på ham  
fordi han stammer fra en betonblok  
han havde sin kuglepen og sine drøm'  
som betød alt for ham.  
Han gad ikke forklare, for folk vil ikke ku forstå ham  
Zahid, Den Lille Dreng, 2011*

Uddraget fra sangen ovenfor illustrerer en sådan selvbiografisk retrospektion, hvor fortiden forklarer nutiden og til dels også fremtidige muligheder. Rapperen skifter imellem flere forskellige tidsforståelser i sin fremlæggelse af fortid/barndom, nutid/betonblokken og fremtid/drøm. Hans henvisning til hættetrøjen er på en gang en metafor for den rap- og hiphopkultur, han er en del af, og samtidig måske en pegen på, at visse kendetegn altid følger en ung mand fra Vesthaven. Man vokser aldrig helt ud af en hættetrøje, selvom tiden går.

Et par unge mænd fra Forstaden spillede rapmusik under interviewet De valgte forholdsvis gamle numre, for eksempel 2pacs ”Crooked Nigga Too” (posthum udg. 2004) og Biggie Smalls ”Hypnotize” (posthum udg. 1997):

*JS: 2pac og [Biggie] ... Ja... det er gammel musik? Hvornår var det han døde?*

*Samir: 1996. Biggie døde i 1997. Han døde lige den dag, jeg blev født!*

Samir, Forstaden/Tyrkiet (gruppeinterview december 2012)

En selvoplevet forbindelse til en bestemt kunstner kan have en symbolsk betydning. Forbindelsen kan bestå i sammenfald, som med lidt fantasi og kreativitet etablerer en relation. Et simpelt datosammenfald kan give en ekstra dimension til denne biografiske relation for en ung mand, som bruger Biggie Smalls’ musik i sit daglige liv, uanset at rapperen har været død i næsten 15 år. Sådanne konkrete historisk-selvbiografiske relationer viste sig tit i samtaler om rapmusik. Nøgleinformanten fra Vesthaven, Zahid, viste sig en dag stolt i nyindkøbte basketballstøvler, såkaldte Jays<sup>48</sup>. De var købt på nettet for tusinder af kroner og fremstillet

---

<sup>48</sup> Støvlerne blev designet midt i 80'erne af Nike i samarbejde med basketballstjernen Michael Jordan. De produceres stadig.

midt i 90'erne, hvor støvler magen til blev båret af folk som rapperne 2Pac og Eminem. Det betød meget for den unge mand, at dette ikke var en kopi, men netop de originale støvler, leveret i den originale æske, uanset at de var godt 20 år gamle og ret slidte. De er ægte, og de er knyttet til nogle af rapmusikkens store navne. "2Pac rendte rundt i Jays!", sagde Zahid, der nu går rundt i støvler, som er fremstillet et år før han blev født.

Når der tales om selvbiografi viser der sig ofte nogle ideer om det ægte eller autentiske, som altså også vedrører produkter som tøj og sko. Som tidligere nævnt, er 2pac eksemplet par excellence. Han er blevet et symbol på noget troværdigt og ægte, omend ikke nødvendigvis et eksempel til efterfølgelse. Både Biggie Smalls og 2pac døde meget unge i skuddramaer, som aldrig blev helt opklaret, men som antageligt begge udsprang af både banderelateret kriminalitet og uoverensstemmelser imellem rapmusikere. Vigtigheden af det oplevede autentiske ved 2pacs liv og musik bliver især tydeligt, når man opstiller en modsætning, som for eksempel studiegangsteren - en person, som ikke har høj troværdighed:

*Samir: han [2pac] har oplevet det, han synger om! ... og jeg synes, at han er en af de sejeste rappere, som der findes ik? Han er ikke en sådan.... 50cent, jeg tror bare han er sådan en studiegangster, sådan en der bare spiller smart i sange og bare vil have penge...*

*Js: Okay... en studiegangster... men 2pac... han er rigtig, på grund af hans liv?*

*Samir: ja... og han siger også ting... sådan. Han har også sagt sådan noget med at... det er ikke alt i vores video, der passer. Napoleon, ikke? Han konverterede til islam, så kom han her til Danmark og fortalte ikke?, og det var en af 2pacs bedste venner. Han sagde også, at det kunne godt være i videoer, at man kørte rundt i en BMW med helt nye fælge og "vi havde 50 piger ved siden af os, store guldkæder og sådan noget" sagde han, "mange af gangene, så gik vi over og afleverede de fleste af tingene, det var ikke en gang vores. Det var bare noget vi havde lånt til en musikvideo".*

*Samir, Forstaden/Tyrkiet (gruppeinterview december 2012)*

På den ene side er det vigtigt at forbillederne har et ægte levet liv bag deres musik. På den anden side opfatter Samir ovenfor tydeligvis ikke musikvideoernes demonstrative fokus på statussymboler som realistiske udtryk for dette virkelige liv. 2pacs og Napoleons ærlighed omkring virkeligheden bag musikvideoernes overflod af smukke kvinder og dyre europæiske biler, *bidrager* til rappernes troværdighed. Det er acceptabelt at dyrke statussymboler og kvinder, hvis man i øvrigt har den autenticitet, der kommer af at have oplevet, det man rapper om. 2pac er qua sin opvækst pr. definition ikke en studiegangster. Han har et liv bag sit budskab, hvilket netop giver ham ret til at bruge lånte kvinder og biler i en video, uden at det bliver brugt imod ham af Samir fra Forstaden. Det ægte er her, som i så mange andre tilfælde, bedst forstået som modsætning til det forfalskede. Sådanne modsætningspar definerer gensidigt hinanden, og det er således i praksis svært at definere det autentiske, uden at inddrage modsætningen (Dyndahl, 2008, 104, Söderman, 2008).



Figur 10 Fra en informants Facebookprofil. Her tilbydes ikke mindre end 5 forskellige adgange til den pågældende sang

Den oplevede biografiske parallelitet imellem egen og forbilledernes situation slutter ikke nødvendigvis, bare fordi man får succes og forlader undergrunden. Mahmood, som er tæt på en selvkørende musikalsk karriere, nævnte et fortsat biografisk slægtskab med et forbillede, Ryan Leslie:

*Altså der er mange ting... jeg blev selv signet... så lavede jeg en plade der. Vi udgav den aldrig. Der er bare mange ting som DE [musikindustrien] vil... som DU ikke vil. Og af den grund så... føler jeg at jeg har oplevet noget, der minder om hans, ikke? Plus han laver også alt selv, jeg laver alt selv... altså vi matcher meget hinanden... jeg har selv lavet for mange mennesker og skrevet for mange, som han også gør, så du ved der er hele tiden et eller andet. Jeg synes at han er et geni.*

*Mahmood, Provinsby2/Palæstina (gruppeinterview, februar 2013)*

Relationen til tid kan bringes musikalsk i spil på mange måder. Et bestemt nummer kan for eksempel forklare noget om en barndom, som det ses af Facebookopdateringen ovenfor, hvor man inviteres til at dele afsenderens musikalske oplevelse. Selvbibliografi kan også bestå i identifikation. Referencer til 2pac og hans liv, som dette liv viser sig i musik, er et tilbagevendende fænomen blandt unge mænd fra "gaden", som ofte giver udtryk for at denne bestemte rapper har levet et liv, der ligner deres. Den underliggende mytologi er ofte den, at de amerikanske forbilleder trods deres klasse- og racemæssigt underprivilegerede udgangspunkt, har formået at få økonomisk succes igennem musikken. Det narrative er, ikke overraskende, attraktivt for en ung mand fra en betonblok i provinsen. For mange informanter, især dem omkring klubben i Provinsbyen, var fortælling om en kamp fra slum til stjernestatus helt eksplicit en del af egen selvforståelse. Det er historien, der er 2pacs *claim to fame*:

*2pac er rytmisk, har et flow, han har en historie. Det er det vigtigste, altså... og... du kan stå og rappe om damer og biler og.... Hvis du ikke har en historie.... Hvorimod 2pac han havde en historie at fortælle, selvom at han spillede over nogle hårde ting, ikke, så havde han en historie ikke? Så*

*havde han stadig noget at fortælle ikke?*  
*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

Den personlige oplevelse af at skolen ikke fungerer, kan også kobles til bestemte rappers konkrete fortid, og blive endnu et redskab til at forklare sig selv, som en, der har en fremtid uanset skoletræthed: Jamal og Zahid drømmer om at skabe noget stort sammen, ligesom rapperen Lill Wayne og hans ven Birdman har gjort. Fællesskabet med den amerikanske rapper udgøres ikke mindst af forholdet til skolen:

*Zahid: Altså han [Lill Wayne] var fuldstændig dårlig i skolen. Han havde ikke noget at lave, så altså som 14årig der begyndte han at rappe. Skrev digte. Hans mor gik fra ham da han var 17 hun gad ikke have noget med ham at gøre. Så fandt han så en der hedder Birdman og så... som faktisk hev ham til sig og de to de startede et pladeselskab som hedder Young Money, Cash Money. Som er det største pladeselskab i verden i dag <sup>49</sup>. Og det kan jeg relatere til at.... Min skole den fungerer heller ikke for mig.*

En ung mand fortalte, at han som helt ung fik en betinget dom for vold. Det er han ikke stolt af. Samtidig forklarede han, hvordan hans viden om, at hans musikalske forbillede har en dom for en lignende lovovertrædelse hjælper ham til at acceptere fortiden. Han hører tit en bestemt sang, hvor rapperen fortæller om dommen og dens resultater. Det var denne oplevelse af fællesskab, fælles historie, der for alvor startede hans egne første forsøg som rapper: ”Det er først efter det, at jeg er begyndt at tage musik rigtig seriøst”, fortalte han alvorligt.

Udtrykket ”undergrund” hørte jeg ofte i forbindelse med fortællinger som ovenstående. Både som et diffust sted, undergrunden, og som positivt ladet tillægsord, for eksempel ”totalt undergrund!”. Det, der kommer fra undergrunden, er det ægte og troværdige. For at gøre sig fortjent til betegnelsen ”undergrund” skal musik og kunstner gerne trække på en historie om kamp mod ulige odds. I forståelsen af undergrund ligger ofte også, at den er ikke-kommerciel. Som også Södermann (2008) påpeger, er der et paradoks idet forhold, at mange rappere på en gang omtaler genren som autonom og fri af økonomi, og på den anden side ofte udtrykkeligt beundrer den økonomiske succes, mange rapstjerner gerne demonstrerer. Vi vender tilbage til undergrundsbegrebet i et underafsnit om klasse og økonomi.

#### **4.5.3 Multietnolekt**

Jeg mødte en del eksempler på sammenhænge imellem musik og unges brug af det danske sprog og dets muligheder. Dette er et tema, som dukker op med forskellige variationer i resten af afhandlingen. I det følgende diskuteres nogle generelle forhold omkring sprog som markør. For at kunne tale om sproget i og omkring informanternes musikliv, vil jeg trække på begrebet ”multietnolekt”, som det defineres og bruges af Pia Quist (2009).

Kort fortalt er multietnolekt blevet beskrevet som en varietet af et standardsprog som er vokset ud af multietniske miljøer, hvor sprogbrugerne

---

<sup>49</sup> Young Money er et label under Universal Music Group, som ganske rigtigt er et af verdens største pladeselskaber.

har mange forskellige modersmål, men ét fælles sprog til rådighed  
(2009, 10)

Fordelen ved multietnolektbegrebet, er for det første, at det er dynamisk i den forstand at det fortrinsvis betegner en *måde* at bruge sprog på i praksis. En multietnolektbruger forholder sig aktivt til nogle muligheder, når han eller hun taler. Det vil sige, at det er mindre vigtigt, præcis hvilke sprog (fx arabisk) en multietnolektbruger har som modersmål, i det omfang modersmål overhovedet giver mening. For det andet kan multietnolekt ikke ses isoleret, men indgår i det, Quist kalder ”stilistiske rum”. Et stilistisk rum er kendetegnet ved, at andre parametre end blot sproget er til stede. Rummet dannes af flere forskellige markører. Quist nævner adskillige gange musik som en vigtig markør, som kan være medvirkende til at danne et stilistisk rum (Quist, 2009, 13).

Som Quist pointerer er multietnolekt ikke en sproglig tilstand. Det er en praksis. Det er noget, sprogbrugeren kan gå ind og ud af, i forhold til bestemte situationer. I øvrigt bruges multietnolekt i nogle situationer også af unge, som kan betegnes som etnisk danske.

Det er derfor vigtigt at pointere at multietnolekt skabes og får sine sociale betydninger inden for et komplekst relationelt, stilistisk rum, hvor der ikke eksisterer nogen én til én-relation mellem sprog og talerbaggrund eller mellem sprog og sted.  
(Quist, 2009, 15) M.fh.

Som social praksis fungerer multietnolekt som en del af en bevidst positionering i de diskurser, de unge indgår i. Selve begrebet multietnolekt er sprogforskernes betegnelse, men som praksis genkender mange unge fænomenet, og de ved ofte godt, hvornår sprogbrug falder indenfor/uden for kategorien (Quist, 2009, 12). I forbindelse med nogle unge rappers indspilning af konkrete numre oplevede jeg, hvordan de opfattede elementer af multietnolekt som en slags genrekonvention for den dansksprogede rapmusik, de lyttede til, og selv producerede. Senere vil jeg diskutere, hvordan det stilistiske rum, som indspilning af rapmusik indgår i for disse unge mænd, muligvis i sig selv producerer en forventning om bestemte sproglige markører.

Multietnolekt viser sig både i grammatik, udtale og ordvalg, som Quist demonstrerer. Grammatisk og syntaktisk finder man for eksempel en tendens til at bruge fælleskøn i stedet for intetkøn (”en job”) og ligefrem ordstilling, i stedet for den gængse omvendte ordstilling (”normalt man går på ungdomsskole”). I valget af vendinger vil multietnolektbrugeren ofte indflette arabiske eller tyrkiske ord (foruden engelske): En stående vending hos mange rappere, er at bruge det tyrkiske ord ”parra” i betydningen penge. Endelig er der udtalen, som kan være svær at præcisere, men som typisk indebærer manglende stød eller forkortede vokaler.

Det særlige ved udtalen er at selvom vi måske ikke kan beskrive dens præcise fonetiske karakteristika endnu, så kan den næsten altid genkendes når den høres.  
(Quist, 2009, 11)

Multietnolekt er et valg, og langt fra et udtryk for manglende evne til at tale eller forstå standarddansk. Desuden kan der ofte være et lag af ironi eller karikatur i brugen af

multietnolekt. Fænomenet kan i den form bruges til at tage ironisk eller blot humoristisk afstand fra etnisk fremmedhed (Quist, 2009, 22). Stæhr og Madsen viser, hvordan selv nok så subtile ændringer i udtale eller grammatik effektivt kan signalere relation til gaden, til etnisk Andethed og (især) maskuline fællesskaber og egenskaber. Samtidig hermed markeres ofte en oppositionel relation til majoritetssamfundet (Stæhr & Madsen, 2015, 70). Deres undersøgelse er specifikt rettet imod de betydninger, forskellene imellem standard- hhv. ikke-standard dansk<sup>50</sup> genererer i rapmusik.

Multietnolekt forbindes til stadighed ofte med lav social status, lav uddannelse og lav intelligens set i forhold til mere korrekt sproglig praksis (*linguistic correctness*) (Stæhr & Madsen, 2015, 79). Uanset set hvilken form fænomenet multietnolekt anvendes i, kan det betragtes som en sproglig ressource til selv-positionering i et social rum. Dette foregår ofte i samspil med andre stilistiske markører som tøj og, i denne afhandlings forståelse, ikke mindst musik.

Både leksikalsk og udtalemæssigt trak de unge i Vesthagen på flere forskellige repertoarer. Bestemte måder at bruge etniske markører i sproget på, lader til at være et vigtigt træk ved unge mænd, som bruger rapmusik i dagliglivet (Stæhr & Madsen, 2015). Forskellen imellem de forskellige repertoarer oplevede jeg i mange situationer. Bestemte sociale relationer fremkaldte forskelligt brug af sprog. Sådanne forskelle viser sig især i det øjeblik, unge mænd tager mikrofonen og selv bliver rappere. I Provinsbyens Vesthagen-kvarter hørtes et skift fra provinsdialekt med diskret arabisk accent til langt mere udtalt multietnolekt i udtale og ordvalg. Skiftet foregår ubesværet og flydende. I mange af Zahids numre hører man til eksempel let ændrede vokaler, forkortet udtale af ord som mine (*min* ) og dine (*din* ) og en hel del andre eksempler på dansk med engelske, arabiske og tyrkiske indslag i ordvalg og udtale. Men det er ikke markører, han anvender i samme grad i det talesprog, jeg møder. En eftermiddag, hvor Zahid spillede forskellige sange, kom vi til at snakke om hans og de andres sprog og udtale, især fordi en af de rappere, vi netop havde hørt, bøjede det engelske sprog til ukendelighed. Vi havde på det tidspunkt kendt hinanden så længe, at det ikke føltes som en intimiderende handling at spørge til personligt sprogbrug. Men jeg havde tænkt længe over, hvordan de unge mænd selv opfatter det faktum, at størstedelen af det dansksprogede hiphop, de hører og producerer, tilsyneladende har brugen af multietnolekt som en slags genrekonvention

*JS: Det fik mig til at tænke på at det danske hiphop jeg hører her... jeg ved  
sgu ikke, hvordan jeg skal spørge... jeg synes ofte at rapperne skifter  
sprog... i forhold til når de taler... som du fx gør?*

*Zahid: Mjah...*

*JS: Altså, man kan måske høre at du kommer fra Provinsbyen, men meget  
andet accent kan man ikke høre, når du taler. Men når du rapper, så har du*

---

<sup>50</sup> Stæhr og Madsen bruger ikke selv betegnelsen multietnolekt. De bruger forskellige overlappende engelske termer såsom "ethnolect" og "non-standard Danish".

*en lille smule mere, sådan... gade... og... indvandrersprog et eller andet ind over...? Har du selv tænkt over det?*

*Zahid: Nej, faktisk ikke...*

*JS: Der jo ikke noget galt i det, det er bare interessant?*

*Zahid: Nej, jeg tror bare... jeg har altid været Mors dreng og lært manerer og sådan... jeg tror faktisk det har noget med det at gøre... det er at... det er ikke fordi at jeg bliver en anden... altså, jeg mener stadig de ting, som jeg siger, når jeg rapper...*

*JS: Ja, men det er lidt sjovt...?*

*Zahid: Ja det synes jeg også, men det er der også mange andre [rapper] der gør faktisk... men jeg har ingen anelse hvorfor...*

*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

Der var en vis tøven at spore hos Zahid i svaret. Uanset hvor naturligt det måske falder ham at bruge arabiske ord og anden multietnolekt i sin musik, kan der hos os begge ligge en bevidsthed om, at etnisk farvet sprog har en anden og lavere status end det danske, der fremstilles som mere korrekt og rigtigt i de fleste andre sammenhænge (Quist, 2009, Stæhr & Madsen, 2015). Måske er det derfor, han tøver.

Ifølge Quist (2009) er multietnolekten som variant af dansk ofte kun en del af en stilistisk praksis, som også omfatter tøj og anden form for kultur, herunder musik. Vi kan med Quists iagttagelse som baggrund sige, at i det stilistiske rum, hvori vi finder Zahids (og en del andre rappers) musikalske praksis, betyder multietnolekt noget andet, end det ville gøre i en anden kontekst. Et uddrag fra en af Zahids udkast til rim, hvor udtalen er gengivet, kan illustrere hans aktive brug af sproglige markører.

*De puffer [suger] til de hoster lissom cancer  
Drømmer om mang' peng', så fuck a' uddan' sig  
Drømmer større, åbne dør', det sådn' det er  
Shababs [drengene] fra blokken er de eneste der de sam' som før  
Jeg hader min by, men elsker kvarteret  
og de blev arresteret, mig jeg sad derhjemme ved klaveret  
Ruller en ju på en feddi [bruger en 50'er som mixerbakke til en joint]  
Nej jeg spiller ikke hellig bas shaklon metel erri [den ligner min pik]  
Toppen er målet, parra [penge] er min motivation  
Ah, min dames øjn' er min inspiration  
og det går Jays [basketstøvler] på, guldur  
[Stednavn], det stil bror  
Du tør ikke sats' så jeg gætter på at du har nosser lissom vindruer  
Lad vær med at snak', det ikke din tur  
Zahid, 2012*

En af de lidt ældre rappere er Mahir, som sommetider hænger ud i studiet. Han opfører en eftermiddag en hel lille monolog, hvor han skifter imellem sine forskellige sproglige repertoarer. Det hører med til billedet at Mahir er en stor og kraftig fyr, udstyret med

karseklippet hår og en del af hiphoppens øvrige attributter: Oversize t-shirt med guld-tryk, dyre kondisko, stort skinnende armbåndsur (som han fortæller har stået ham i 5000,-) og en generel fysisk fremtoning som en *bad-ass*, hvilket han formentlig udmærket ved. Men han arbejder også i en kiosk, hvor han bevidst spiller på nogle helt andre sider af sig selv:

### Oktober 2013

*Mahir: Når vi taler sammen ik' så får den med [uforståelig blanding af dansk, tyrkisk, arabisk og slangudtryk i højt tempo og understøttet af håndtegn], men når vi taler med fx en ældre herre, så taler vi sådan her dansk, så du kan forstå det. Kunderne får altid et chok når man ser sådan ud som mig... og når de så kommer ind, så siger jeg [Mahir smiler venligt, retter sig op og taler perfekt og fuldstændig accentfrit østdansk] "Dav! hvad kan jeg hjælpe dig med!?"*

*Men altså andre gang' ik' så tale jeg som en perker... Ka I se?*

*Mahir er i studiet for at indspille sin EP med Zahid. Han går ind i indspilningsboksen og begynder at rappe over et beat, som Zahid grinende beskriver som "totalt old-school", hvilket Mahir på grund af lydstudiets dobbelte plexiglasrude vel at mærke ikke kan høre. Mahir har intet imod at jeg er til stede, siger Zahid. Men det går meget langsomt med at indspille sangen, som handler om at være tro mod sig selv. Det går op for mig at jeg stadig er så relativt fremmed over for disse unge mænds udtryksformer og usagte normer, at jeg ikke aner om det er min tilstedeværelse, der vanskeliggør Mahirs flow. Man kan ane Mahir igennem glasvæggen i boksen. Han har hele sin krop med i udtrykket og markerer typisk betonedede stavelser med hænderne. Han har skiftet til multietnolekt, og jeg forstår ikke alt, det han nu rapper om.*

Ofte bruges multietnolekt som nævnt aktivt og bevidst i en grad, så vi nærmer os en slags genrekonvention for rap produceret af unge med indvandrerbaggrund. I hvert fald dem, jeg hørte og mødte i og omkring Vesthaven i Provinsbyen. Dette skal absolut ikke misforstås i retning af, at disse unge rappere ikke kan eller vil tale mere gennemsnitligt dansk i andre sammenhænge. Tværtimod kunne de unge uden problemer bevæge sig på et kontinuum imellem nærmest uforståelig multietnolekt og neutralt østdansk. Dertil kommer at mange (men langt fra alle) informanter beherskede for eksempel urdu, pahstun eller arabisk.

Stæhr og Madsen (2015) ser en tendens til at nogle offentlig støttede rappprojekter aktivt søger en standardisering eller normalisering af rappernes sprog, med det rationale at multietnolekt har stærke konnotationer i retning af blandt andet social lavstatus og manglende intelligens.<sup>51</sup> Noget sådant kunne jeg ikke iagttage i Provinsbyen, hvor multietnolekt klart var foretrukket, når der skulle indspilles rap. Til gengæld oplevede jeg det intramusikalske træk, at omkvæd og vers i det samme nummer ofte trak på forskellige sproglige repertoarer. Omkvædet var oftest markant mindre præget af multietnolekt end verset. Rent musikalske valg – ønsket

---

<sup>51</sup> Det er blandt pointerne hos Stæhr og Madsen, at denne sproglige normalisering formentlig er en del af en bevidst strategi, som skal rette unge mænd mod "normalitet" og integration på andre områder. Men Stæhr og Madsen fremhæver også, at det at bruge standardsprog i rapmusik af de unge selv tit opfattes som et hensigtsmæssigt karrierefremmende tiltag.



om lange toner og sangbare fraser i omkvædet – er muligvis årsagen til dette. Denne forskel internt i enkeltnumre var interessant at iagttage uanset at afhandlingens empiriske materiale ikke er omfattende nok til at man skal udlede noget mere generelt på den baggrund. En detaljeret analyse af relationen imellem forskellige sproglige repertoire *internt* i de enkelte produktioner kunne formentlig være frugtbar. Krogh (Krogh, 2008, 132) viser i en helt anden sammenhæng, hvordan det samme nummer kan rumme flere forskellige sprogligt/musikalske paradigmer – et udtryk for det, han med James Lull (Lull, 2000, Loc 4943) kalder hybridisering. I Kroghs analyse af Jokerens frasering, hans flow, fremgår det, hvordan rapperen skifter imellem leksikale og udtalemæssige former, med forskellig grad af relation til henholdsvis dansk og amerikansk. Det samme kan muligvis ses i den rapmusik, som produceres blandt de unge mænd i Vesthaven – med den tilføjelse, at det hybride i dette tilfælde især opstår imellem forskellige former for *dansk*, foruden arabisk, tyrkisk og engelsk.

En ung mand fra Vesthaven udtrykte sin bevidsthed om kreativ brug af multietnolekt, samtidig med at han afslappet konstaterer, at det bare er noget man gør:

*Det er meget normalt at man blander sit eget sprogs ord ind i nogen af dem [sangene]. Man blander dem bare ind.  
Massod, Provinsbyen/Afghanistan (gruppeinterview, februar 2013)*

Det er brugen af de generaliserende udtryk som ”normalt”, ”man” og ”bare”, der får mig til at betegne brugen af multietnolekt i rapmusik som en slags genrekonvention. Men der ligger måske mere i Massods korte bemærkning: Med sin afghanske baggrund har Massod et personligt forhold til et afghansk sprog, pashtun, fortæller han. Men det er næppe blot dette sprog, han taler om i denne forbindelse. Det er netop ikke kun eget sprog i snæver forstand, der flettes ind i sangene, tværtimod. I så fald ville det pågældende rap få en meget specifik etnisk (fx afghansk) karakter, som overhovedet ikke er typisk for den musik, disse unge bruger til dagligt. Jeg vil mene at det ”eget sprog” Matullah taler om her, i stedet kunne opfattes som multietnolekt.

The preference for non-standard language use in hip hop is related to the concern with establishing authenticity, which involves the idea of being true to ones roots as well as being streetwise.  
(Stæhr & Madsen, 2015, 69)

De rødder (*roots*), som Stæhr og Madsen omtaler er således ikke at forstå som etnisk baggrund eller oprindelse. Det flerkulturelle islæt i gadens sprog gør, at det peger på fremmedhed i generel forstand, ikke på en bestemt nationalitet eller etnicitet.

Som tidligere nævnt er brugere af multietnolekt oftest i stand til at reflektere nuanceret både over eksistensen af forskellige sproglige markører, og de muligheder og begrænsninger, de tilbyder (Stæhr & Madsen, 2015). Derfor er det interessant at både Zahid og Massod ovenfor omtaler deres musikalske brug af multietnolekt så forholdsvis ureflekteret. I næsten alle andre henseender tilbyder de ganske lange og gennemtænkte forklaringer på, hvorfor deres musikalske praksis er, som den er. Trods mange forsøg er det sproglige ikke noget, jeg kan få de unge til at uddybe uden at presse dem. Måske de ganske enkelt ikke er interesserede i at erkende, at de ikke ved, hvorfor deres praksis er, som den er.

*Zahid: Jeg synes også det er meget sjovt, faktisk... også når du hører sådan noget som... rappere, altså når du hører et interview med dem bagefter... der er jo ingen sammenhæng!*

Som det ses, er Zahid helt opmærksom på at der er noget ”sjovt” på spil i det forhold, at rappere tilsyneladende vælger sprog efter situation. Men han virker ikke interesseret i at reflektere nærmere over emnet.

At demonstrere et vist kendskab til den sproglige praksis blandt unge kan være et udtryk for venlighed og imødekommenhed hos voksne. Det er antageligt dette, der viser sig, når jeg oplever en klubleder hilse en bruger velkommen fredag eftermiddag med ordene ”hej velkommen, jeg sidder lige og fortæller JS, at du tjener *parra* [penge] nu!”. I det hele taget bruger klubbens voksne ofte multietnolekt og udtryk hentet fra rapmusikken i daglig kommunikation med brugerne.

Interessant nok lod det til, at nogle informanter ikke altid var fuldstændig herrer over deres regionale *danske* dialekt – de kunne med andre ord næppe gå for at være storby danskere, uden at bruge den mere universelle storbyprægede multietnolekt.

#### **4.5.4 Etnicitet og familiebaggrund**

*Min far spiller darbouka<sup>52</sup>, ellers kan man slet ikke blive en ordentlig araber!*

*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

*Min far han boede i Qatar han blev født i Qatar, men hans far er oprindelig fra Palæstina, de flygtede så til Danmark, og så... kom mig og mine brødre ud af det. Der er ikke den store historie, vil jeg sige.*

*Jamal, Provinsbyen/Palæstina (gruppeinterview, februar 2013)*

Relationer til nærområdet og det lokale har, som det ses, en ganske stor rolle når musiklivet italesættes af unge i det foregående afsnit om stedets betydning. Når områder uden for Danmark bliver nævnt, er det typisk i sammenhænge, hvor der kunne drages paralleller fra betonblokken eller gaden til områder i USAs eller Frankrigs storbyer. Relationer til egen familiebaggrund og etnicitet i betydningen forældres/bedsteforældres oprindelseslande fyldte ikke nær så meget, hverken i de personlige fortællinger, jeg hørte, eller i de handlinger og valg omkring musik, jeg observerede/deltog i. De to udtalelser ovenfor illustrerer, hvordan de unge mænd gerne joker lidt med etniske relationer, men også at det ikke er vigtigt for dem at tale om disse i forbindelse med musik.

De åbne interviewspørgsmål ”Hvilken musik er vigtig for dig?” eller varianten ”hvilken musik siger noget om dig?” kunne godt lægge op til historier om etniske relationer, hvis informanterne selv ønskede det. Men det skete sjældent blandt disse unge mænd. Hvor sproget og indholdet i den rapmusik, de unge hørte og producerede, i mange tilfælde trak på en universel (og global) fremmedhed eller marginalitet, for eksempel via multietnolekt, var der ingen af de unge mænd fra Provinsbyen, Nordvest eller Forstaden, som spillede bestemte

---

<sup>52</sup> Lille håndtromme, almindelig i hele Mellemøsten og Nordafrika under forskellige navne

numre med den begrundelse, at det havde relation til for eksempel forældrenes specifikke kulturbaggrund. Det pointeres kraftigt, at jeg ikke påstår at vide, hvad de unge mænd rent faktisk gør i andre sammenhænge, end dem, jeg var til stede i. Jeg kan blot iagttage at positionen som ung mand fra Vesthaven ikke kaldte på referencer til specifik etnicitet i de samtaler og andre aktiviteter, jeg deltog i. Dette kan hænge sammen med en tendens hos de unge mænd til at forbinde det, det selv kalder ”etnisk” musik med piger og det feminine Andet. Betegnelsen etnisk brugte de unge mænd i hvert fald primært om andre end sig selv, som jeg vil vise i afsnittet om følelser. Endelig er der måske en grad af generationsopgør i de unge mænds umiddelbare distance til forældregenerationens musik (Fock, 2000, 118,125).

Der er bestemt undtagelser, fx en situation i Provinsbyen, hvor en ung mand pludselig demonstrerede en viden om arabisk popmusik, han ellers ikke havde gjort brug af i vores samtaler. Ved den pågældende lejlighed var der en ung *kvinde* med nordafrikanske forældre til stede, hvilket som nævnt var atypisk: Kvinder var sjældent til stede i klubben. Hun fortalte om sit forhold til blandt andet marokkansk popmusik, hvad der formentlig var årsagen til, at den unge mand begyndte at finde YouTubevideoer med forskellige eksempler på arabisk og nordafrikansk pop. Den unge kvinde appellerede til et andet musikalsk fællesskab end det maskuline, der ellers kendetegnede klubben.

En ung mand fra Forstaden i København med kurdisk baggrund fremhævede i hovedparten af vores samtale sin interesse for hård rapmusik og de dertil knyttede historier om lokalpatriotisme og gadeliv. Tæt på samtalens slutning fortalte han henkastet, at han hørte meget kurdisk musik derhjemme, ”fordi jeg er kurder”, som han sagde. En samtale med udgangspunkt i hans etnisk kurdiske baggrund og de tilknyttede musikalske valg og muligheder, ville måske have taget en helt anden retning, end den aktuelle, som på informantens initiativ ellers handlede mest om Forstadens problemer og om rap og rappere. Disse to eksempler viser, hvordan viden om verden og dens mennesker i høj grad bliver produceret på stedet og i situationen (Haraway, 1988, Kvale, 2007, Kvale, 2014). Informanterne selv har forskellig praksis i forskellige situationer, hvoraf jeg kun fik adgang til nogle.

Undtagelserne til trods var det sjældent, jeg mødte musikalsk formidlede relationer til specifikke lande, regioner eller etniske grupper blandt unge fra underprivilegerede områder. Men som sagt kan dette forhold delvis forklares med, at de pågældende møder med informanter fandt sted i omgivelser, der i forvejen var præget af diskurser om maskulinitet, rapmusik, gaden, blokken og andre formationer, som betoner det universelt marginale, frem for den konkrete persons eventuelle relation til specifikke etniske grupperinger og markører. Knudsen ser en lignende tendens blandt unge i et (rap-)produktionsfællesskab i Oslo: Den individuelle etniske historie er ikke vigtig. Det vigtige, når, og hvis, fremmedhed betones er *fællesskabet* som lokalt forankrede unge i storbyen Oslo:

Fællesskabet – ”vi er” handler tilsynelatende om å være minoritet i Norge i kraft av en tilhørighet til et eller annet land langt borte, mens de individuelle utøveres tilhørighet markeres i forhold til lokale bydele i Oslo.  
(Knudsen, 2008, 68)

Også Knudsen pointerer, at tilknytningen til specifik etnicitet formentlig er påvirket af generationsforskelle. Han ser unge rappere forstå tilknytningen til etnicitet og konkret oprindelse anderledes frit end for eksempel førstegenerationsindvandrere (68).

Det er i det foregående kapitel om musik og religiøs praksis (3) fremhævet, at de pågældende informanter kun sjældent talte om musik, som noget der havde relation til etnicitet eller nationaliteter. I det tilfælde foreslår jeg at forklaringen kan være at islam som diskurs i Vesten ofte helt generelt er koblet fra nationale og etniske diskurser. Når det gælder de unge mænd fra ”gaden” spiller dette forhold formentlig ikke ind.

## 4.6 ”Vi relaterer til det”

### 4.6.1 Følelserne.

*Han var kold i røven, bekæmpede sin egen kamp i mod smerte  
Tænkte han sku være fucked ligesom verden var for verden har ikke noget hjerte  
Han troede ik’ på , at græsset var grønnere på den anden side  
Dæmoner der viskede til ham, engle der drev ham til vanvid  
Hvis han gav sit hjerte ud, ville det så komme igen  
Sad i opgangen legede for sig selv helt alene  
Zahid, Den Lille Dreng, 2011*

*Jeg kan relatere til det og jeg synes det lyder fedt... og så er jeg jo vokset  
op i en ghetto, et socialt belastet område, ligesom dem [dansk rapgruppe] ,  
så jeg relaterer til det.  
Massod, Provinsbyen/Afghanistan (gruppeinterview, februar 2013)*

Musik kan bruges til at regulere og fremkalde følelser. Ofte er det dens primære formål, når den bruges, individuelt så vel som socialt (DeNora, 1999, DeNora, 2010). En af de fremtrædende træk ved musikken, som jeg oplevede den blandt dette kapitels unge mænd, var dens formidling af glæde, humor og selvironi. I feltarbejdet mødte jeg en hel del underspillede referencer til sociale og personlige problemer, men også en bevidst og effektiv personlig brug af musik til at håndtere disse problemer og til at arbejde med de forbundne følelser. Dette underafsnit undersøger nogle af de beslutninger og opfattelser, der ligger bag, når de unge mænd fra gaden bruger musikken i deres nære liv og på sig selv. Der er strategi bag valget af musik til bestemte situationer. Uanset arten af det emotionelle arbejde, der skal udføres, tænker musikbrugere generelt fremad i deres selvbevidste brug af selvets teknologier. De ved, hvad der virker i bestemte situationer. (DeNora, 2010, 172).

Jeg har kun i begrænset omfang haft mulighed for at observere de unge individuelt, og i sådanne tilfælde primært via sociale medier og musiktjenester. Så også dette afsnit om mere private følelser og relationer, bygger på samtaler, interviews og gruppeinterviews. At musik betyder meget for emotionelle relationer er ikke et tema, jeg skal tale frem ved hjælp af interviewspørgsmål i felten. Følelser dukker ofte eksplicit op i vores samtaler om musik. Ofte formidlet via humor: En ung mand nævner, om end halvt for sjov, at rapperen 2pacs erklærede nære forhold til sin mor, kan være blandt forklaringerne på, hvorfor han er så populær hos unge

arabiske mænd.<sup>53</sup> Han forklarer at mange arabiske unge mænd har et varmt forhold til deres mor;

*Du ved ligesom han synger til sin mor altså, på den måde så betyder indvandermødre, de betyder rigtig meget i forhold til vores far ikke, ikke? Fordi at moren, det er ligesom hende der er kærlig... ikke fordi faren ikke er kærlig... hun er bare kærlig på en anden måde.*

(Anonym, Vesthaven, interview 2013)

Konstateringen kom karakteristisk nok sammen med et smil, som indikerede at den unge mand har blottet sig lidt som mand ved at tale om sin mor. Men smilet stammer nok også fra visheden om at de færreste ikke-kendere forbinder gangsterrapperen 2pac med moderkærlighed. Humor og ironisk distance til fordomme kom ofte i spil, samtidig med at de unge mænd betonedede evnen til at kunne rumme og vise følelser via musik.

Massod har netop spillet et Youtubeklip med sangen ”Kalashnikov Flow”, som er det han kalder en ”blæresang”. Video og sang har mange referencer til våben og gangsterliv. Men det er mest for sjov, fortæller Massod med et smil:

*Jamen det handler om.... Altså han fortæller hvordan hans flow er! Han mener hans flow er ligesom en Kalashnikov, en AK 47 [automatriffel]. Det er bare en blæresang, hvor han fortæller at ingen kan hamle op med ham. Så deet [...]*

*Han har både lavet kærlighed og en sang til sit hjemland. Hvor han savner... altså han har mange følelser! Det er ikke’ sådan så han bare er... gangster!*

*Massod, Provinsbyen/Afghanistan (gruppeinterview, februar 2013)*

Massod og de andre tilstedeværende unge mænd grinede meget af denne replik. Måske de delvis har set videoen med mine øjne, og derfor føler trang til at slå fast, at hovedpersonen også har følelser og har lavet både ”kærlighed” (kærlighedssange) og følelsesladede sange om hjemlandet Afghanistan. De satte ikke denne blæresang op som modsætning til følelser og kærlighed. De to størrelser kan godt fungere i samspil. De unge mænd er ikke bange for følelser i musik. Tværtimod pointeres det ofte, at et hårdkogt image hos en rapper kun er én side af sagen. Vi ser ovenfor, hvordan Zahid rappede om sin tidlige ungdom i en meget personlig selvbiografisk sang, som indeholdt hættetrøjer, omvendte kasketter, betonblokke og andre symboler på opvæksten som en hård dreng, der ikke måtte vise følelser. Men samtidig er det en sang om en dreng med problemer, tvivl og en følelse af at være forkert.

Zahid kan både grine og græde til det samme nummer, en formulering jeg ofte hørte blandt disse unge mænd, og som i sin ærlighed omkring egen sårbarhed peger på, at musik er en vigtig regulator for følelser også blandt drengene fra gaden, som de ofte kalder hinanden.

*Altså jeg har musik, jeg både kan græde til, og musik jeg kan blive glad til!  
Altså når jeg hører sådan nogen som Drake synge om, hvor meget de har*

---

<sup>53</sup> 2Pacs ”Dear Mama” fra *Me Against the World* (1995), er officielt en del af Library of Congress samling af særligt vigtige amerikanske musiknumre og lydoptagelser.

*nået, så bliver jeg glad, fordi så tænker jeg... så får jeg sådan en inspiration.*

*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

Når talen er om følelser, var oplevelsen blandt de unge i Provinsbyen, at det igen er en smule uklart, hvornår de talte om musik, de selv producerer, og hvornår der er tale om andres produktioner. Måske er det ikke altid vigtigt. Zahid henviser til Drake ovenfor som en teknologi til at påvirke humøret, men også som et forbillede i biografisk forstand og som en inspirator til egen musikproduktion. Det vil ikke give meget mening at forsøge skelne imellem disse forskellige aspekter, som Zahid omtaler dem her.

Et af de stykker følelsesmæssigt arbejde, musik kan bruges til, er at glemme hverdagens problemer, for eksempel i skole/uddannelsessystem. I tilfældet Zahid, hvor skolen helt overordnet er forbundet med nederlag, har musik terapeutisk virkning, lader det til.

*Zahid: Hvis man nu for eksempel har haft en dårlig dag, øh.... du ved en gang om ugen så har man altid lige en røvdårlig dag, ikke? Det kan godt være det har været i skolen, det kan godt være det har været skolelæreren, det kan godt være det har været hjemmefra. Men når jeg kommer herop, så lægger jeg alt til siden. Og tænker ikke på det.*

Også når det gælder den nære dagligdag er musik og følelser nære størrelser. Zahid fortalte om sin brug af musik i forholdet til jævnaldrene piger i vendinger, som trækker på en nærmest romantisk ide om kunstens/kunstnerens særlige evne til at udtrykke følelser, der ikke kan findes ord for.

*Altså kærlighed for eksempel, der kan jeg ikke sidde og sige til en pige ”det der det der og det der”. Jeg kan sige det over en sang... men jeg kan ikke sige det til hende med ord. Jeg mener at... jeg ved ikke hvordan, men det vækker noget inde i folk, når det er musikalsk.*

*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

I dette tilfælde taler Zahid om sin rolle som musiker/rapper. Han kan ikke altid sige de svære ting. Men han kan rappe til pigerne. En nærmest romantisk kunstneropfattelse, som kan findes blandt rappere, som en del af deres repertoire til at forstå og forklare sig selv (Söderman, 2008).

I mange tilfælde går brugen af musik som ventil og regulator for følelser langt ud over den beskrevne romantisering af forholdet til pigerne. Med feltarbejdet i Provinsbyen og i Københavns Nordvestkvarter fulgte personlige historier om at bruge musik som en nødvendig del af dagliglivets håndtering af frustrationer, såsom manglende forståelse fra voksne. Som tidligere nævnt brugte en ung mand musik til at håndtere de følelsesmæssige problemer, som en dom medførte.

Rapmusik er en vigtig komponent i den personlige følelsesmæssige selvregulering, de unge mænd i dette kapitel benytter. Men selvom de fleste gjorde klart, at denne rapmusik og ”undergrund” er deres store kærlighed, er klassisk europæisk musik noget et par stykker gerne lyttede til. En anden hørte gerne rock. Så snart vi talte om musik, der ligger uden for det, de unge mænd med en forholdsvis rummelig definition betegner rapmusik, talte de i højere grad

om musik, som noget, man ”bare hører”. Mahmood sagde, at han hører en del klassisk musik (”sådan noget stort orkester...”), men han understregede, at han ikke kunne nævne et eneste værk eller et navn på en komponist. Det lyder bare godt, og han bliver i godt humør af det, sagde han. Når musik omtales som noget man bare hører, er der tilsyneladende ikke tilknyttet status til at vide noget om kunstnere eller repertoire. Man kunne sige, at kun viden om rapmusik har værdi som kulturel kapital (Bourdieu & Wacquant, 2004) i disse sammenhænge.

#### 4.6.2 Det, man ikke hører

Eet af undersøgelsens formål var at afsøge, hvordan informanterne afgrænser sig selv ved hjælp af musik. At tage afstand fra musik er også en relation. Det er en handling, der siger mere om lytteren, end om den afviste musik (Frith, 2004). Det er tidligere spekulativt foreslået, at nogle unge mænd muligvis hører mere af det, de selv kalder etnisk musik, end de umiddelbart giver udtryk for i klubbens rum. Men det er interessant i sig selv, at de, med deres egne ord tager afstand fra et ”etnisk” repertoire. Her følger nogle flere tanker om selvafrænsning via musik. Omsat til et interviewspørgsmål kunne det lyde ”hvilken musik hører du ikke”? eller variationer derover. I praksis var det sjældent nødvendigt at stille dette spørgsmål direkte, fordi de unge både sprogligt og i handling ofte spontant besvarede det. De unge mænd med baggrund i mindre privilegerede rammer havde et ret bevidst og artikulert forhold til dette aspekt af deres musikbrug. De talte gerne om deres musik i komparative opstillinger, hvor eksempelvis nyere mainstream popmusik optræder som det Andet - som det, ”vi” ikke hører. Disse afgrænsninger havde både kønsmæssige, etniske og sociale kategorier indbygget.

Under et gruppeinterview i Provinsbyen kommer vi til at snakke om, hvorvidt der er musik, som unge mænd henholdsvis kvinder i Vesthaven foretrækker og hvorfor. I interviewsituationen er der kun unge mænd til stede. I begyndelsen gjorde de grin med ”pigernes musik” ved at benytte nogle karikaturer. Dette er umuligt at gengive, så her er de unge mænds egne ord:

*Js: hvaøhm, hvis der nu havde været 5 piger her i rummet, sådan nogen som kommer her [i klubben] for eksempel. Hvad ville de have sat på, tror I?*

*Jamal: [synger] ”Islands iin the skyyy...!”*

*Alle i kor: Rihanna og Beyonce! Jennifer Lopez, sådan noget... popmusik!*

*Jamal: Vi glemmer Medina! Det hører de kraftedeme også alle sammen! Hende kan man godt få for meget af. Hvis du tænder The Voice, ik? Det er det, de spiller.... Eller hvis det er etniske piger, så hører de jo også det der, deres forældre hører i bilen, ikke? Nogle af de piger, vi gik i skole med i folkeskolen, mange af dem af anden etnisk baggrund, de hører da også meget rap, vil jeg sige, sådan noget undergrundsrap... Hvorimod ens danske veninder, det er sådan mere ”aiihj, jeg skal lige hjem og høre Thomas Helmig!” – et eller andet ikke? De hører et eller andet sådan lidt mere dansk, mere radioorienteret, mens de andre [sic] de hører sådan lidt mere, kigger på... ”hva hører vores brødre” for eksempel... og sådan noget.*

*Zahid: Ja, de [etniske piger] hører måske også Bilo & T<sup>54</sup> og sådan noget!*  
*Gruppeinterview, Provinsbyen, februar 2013*

Køn er som det ses en af de linjer, som de unge mænd trækker omkring sig selv musikalsk, her ved hjælp af humoristiske stereotyper. Det er svært at gengive deres jokes og ironi i en transskription, men de finder det helt klart morsomt at bruge det, de opfatter som overdrevne og stereotype eksempler: De talte med pigestemmer og markerede på andre non-verbale måder deres afstand til det karikeret feminine. Der er også konkret musik, som for eksempel Rihanna, Rasmus Seebach og Thomas Helmig, som de unge mænd knytter eksklusivt til pigernes verden.

Vi finder også intersektioner imellem kønsmæssige og etniske kategorier, idet den musikalske afgrænsning ved nærmere betragtning ikke kun er foretaget ud fra køn. Jamal skelnede ovenfor imellem musikken hos de "etniske" piger henholdsvis "danske" piger. Dem, han ovenfor kalder de etniske piger, stilles over for de danske piger, på en måde så førstnævnte fremstår som tættere på Jamal end de danske, som han placerer som karikeret feminine. Piger er ikke bare piger, så etniske piger kan godt være omfattet af Jamals in-group (Krag, 2007, 92).

Det er interessant som de unge mænd opstiller forskellen på etniske og danske unge kvinder. Jeg vil hævde at de unge mænd ovenfor markerer to afgrænsninger samtidig. *For det første* afviser de i generelle termer den musik, de opfatter som feminin. I en gruppesituation som denne er det måske også svært at lade være. Maskulinitetsfortællinger er antagelig en vigtig del af relationen og fællesskabet imellem disse unge mænd fra forstadsbebyggelsen, som det er tilfældet andre steder, hvor vi finder unge mænd, der lever med lignende vilkår (Jensen, 2007). At bruge populærmusikalske referencer til at markere afstand til det feminine er en almindelig strategi i en verden, hvor musik ofte er kodet med binære kønsopfattelser (Jarmavens, 2007).

*For det andet* opererer de unge mænd med en delmængde af kvinder, de "etniske", som omtales som nogen, der i musikalsk henseende hører til et andet fællesskab end det maskuline: Nemlig fællesskabet som fremmed. Vi må forestille os nogle overlappende delmængder. De kvinder, der omtales som etniske piger hører nemlig også den popmusik, som mændene ville bruge til at afgrænse sig negativt med. Det markeres, yderligere at de etniske piger hører en eller anden form for etnisk, for eksempel arabisk, musik.

*Zahid: for eksempel jeg har to søskende jo. De hører... blandet... de hører  
alt fra Beyonce til [arabisk kunstner].*

Det musikalske fællesskab, som de unge mænd siger, de har med de etniske piger, har et modstykke. Da vi talte om musik og køn, dukkede der nemlig en fjerde kategori op, danske drenge:

---

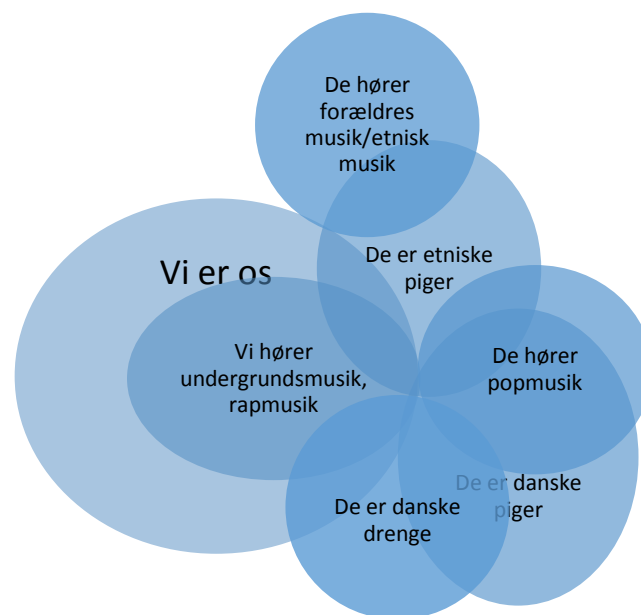
<sup>54</sup> Bilo & T er en københavnsk duo bestående rapperne, skuespillerne og entertainerne Bilal el Malti ("Bilo") og Ahmed Ali Turki ("T"). Med udgangspunkt i deres rødder på Nørrebro i Kbh (ikke mindst Ungdomsklubben "Sjakket"), bruger de etnisk/religiøse fordomme og andengørelse humoristisk i Tv-shows og rapmusik. De har også arbejdet som rapcoaches.



*Jamal: Jeg vil ikke sige der var så mange danske drenge, der hørte det før i tiden, alt det der Bilo & T, det vil sige, med mindre de bor i sådan et ghettoområde eller sådan noget, så vil de høre mere normal... og klassik musik.*

Jamals korte bemærkning rummer nogle interessante opfattelser af tilhørsforhold og, ikke mindst, normalitet. Han inkluderer en delmængde af det, han kalder danske drenge, sin egen verden, idet han giver udtryk for, at deres tilknytning til ghettoen medfører at de hører musik, han selv relaterer til. Historiciteten i udsagnet ("før i tiden") antyder måske, at noget er ved at ændre sig. Jamal uddyber ikke om han mener, at det, at man uden for ghettoen er begyndt at høre undergrundsmusik, er udtryk for, at undergrunden er blevet mainstream. Det fremgår heller ikke eksplicit, hvad Jamal her mener med normal musik. Men ud fra sammenhængen mener han nok popmusik og radiohits – det "normale" er i så fald det, danske drenge og piger hører.

Figur 11 er en visualisering af de kategorier og relationer, de unge mænd i Provinsbyen stiller op, når de taler om det, de ikke hører. Interessant er det, at de tildeler de såkaldt etniske piger et ganske stort repertoire-mæssigt råderum, idet disse kvinder har flere overlap end nogen af de andre grupper. Man kan også se det på den måde at "danske piger" i situationen fungerer som det seksuelle Andet, hvorigennem en fælles maskulinitet kan konstrueres, samtidig med at de ses som eksponenter for en bestemt majoritetsmusik. De etniske piger er i højere grad



Figur 11 et forsøg på at visualisere hvordan relationer imellem musikgenrer og grupper italesættes

med i in-gruppen. De unge mænds korte omtale af kvindernes musik fremkaldte således billedet af nogle komplicerede relationer imellem flere forskellige musikgenrer og i hvert fald fire afgrænsede grupper af mennesker.

Igen må det fremhæves, at dette hovedkapitel i høj grad bygger på samtaler imellem unge (mænd) i nogle ret afgrænsede situationer. Der er tale om observation og samtaler/interviews inden for ret entydigt maskulint tegnede diskurser, hvor der muligvis er en selvforstærkende tendens til at tale om rapmusik. I den sammenhæng er det interessant at se, at flere af de unge mænd alligevel i glimt fortæller om nogle andre sider af deres musikalske praksis.

Uanset at de hører andet end rap, er genren vigtig i den daglige afgrænsning – og det er noget de unge mænd bruger aktivt uden for klubben, især hvis man kan stille rapmusikken op som modsætning til andre genrer:

*Og altså sådan noget housemusik det kan jeg slet ikke bære mand, så til fester og sådan noget, så ødelægger vi det altid for folk, så smækker vi sådan noget der [Lill Wayne] på! [Griner]*  
Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)

Lill Wayne er noget der kan bruges til at markere status og gruppetilhørsforhold til fester. At ”ødelægge det for de andre” skal næppe forstås bogstaveligt, men at bruge musik til at opnå eller markere en dominant position kan rent teoretisk betragtet godt forstås som en form for vold (Johnson & Cloonan, 2008, 11-12).

#### **4.7 Metodisk refleksion. Virtuelt feltarbejde**

Det er nævnt flere gange at unge med ikke-dansk baggrund, ikke mindst mænd med muslimsk baggrund, ofte associeres med problemer og konflikter. I tilfældet Klubben i Vesthaven i Provinsbyen er der ingen der lægger skjul på, at nogle af klubbens brugere er eller har været i forskellige former for konflikt med autoriteter – disse autoriteter rækker fra lærere over forældre til politi og retsvæsen. Uanset den joviale omgangsform er der i klubben en forståelse af, at der er alvor bag klubbens i øvrigt hyggelige aktiviteter. De har et formål, som er at forbedre brugernes chancer for at få mere stabile, normale, liv. Som en del af klubbens hverdag blev jeg også tvunget til at forholde mig til sådanne formål, som for musikkens vedkommende i høj grad var italesat. Musikaktiviteter er i denne klub ofte forstået som en teknologi til at ændre klubbrugernes. Efterhånden som det musikalske samarbejde med Zahid tog form og blev til timers samvær, skete der et subtilt skred i min egen opfattelse af bestemte situationer. Som Lippke og Tanggaard beskriver det under den sigende overskrift *Mudrede Interviews* (Lippke & Tanggaard, 2014) kan en anden faglighed end forskerens begynde at trænge sig på i forbindelse med feltarbejde. Den unge mand fokuserede på sin produktion af musik og på at kapitalisere på min tilstedeværelse i forhold til denne produktion, som for ham var målet med det hele. Jeg begyndte at agere mere pædagogisk og didaktisk, end min plads i feltet som Zahids studiemusiker og konsulent indbød til. Min baggrund som underviser og musikpædagog betød antageligt, at jeg mere end Zahid egentlig brød sig om, forsøgte at lære ham de færdigheder, som *jeg tror* er vigtige for en musiker. Ligesom klubben begyndte jeg at opfatte Zahid selv og ikke hans musik, som produktet. Zahid havde tildelt mig en plads som studiemusiker og ikke som (endnu) en voksen, som fortalte ham, at han gjorde tingene forkert. Måske hans irritation havde rod i hans negative oplevelse af skole og undervisning generelt. Derfor justerede jeg metoden i et forsøg på at få samarbejdet til at foregå mere ligeligt. Det

førte til en forøget vægt på virtuelt feltarbejde, en arbejdsform, som gennemgås i det følgende afsnit.

#### 4.7.1 Virtuelt studiearbejde som metode

*Jeg skal bare bruge de rene akkorder og bassen, ik?*

*Zahid (telefonsamtale oktober 2013)*

I samarbejdet om Zahids musik var den geografiske afstand imellem København og Provinsbyen et problem, vi overvandt ved hjælp af teknologi. Dette indebærer, ud over den uundgåelige persontransport, selvfølgelig e-mails og anden gængs elektronisk kontakt. Derudover benyttede vi os i en periode af virtuelle studie- og indspilningssessioner, som produktionsværktøj. Denne side af vores samarbejde fortjener en gennemgang, fordi den rejser nogle interessante spørgsmål om metode, epistemologi og etik. Baggrunden for at indlede et mere virtuelt præget samarbejde var ønsket om, at bevare kontakten til Zahid uden at han skulle føle sig evalueret af en voksen.

Ofte foregik den virtuelle produktion på den måde, at Zahid arbejdede på at få et konkret nummer transskriberet og omsat til simple akkorder til viderebearbejdelse i Provinsbyen. Min opgave var typisk, som når jeg var fysisk til stede i studiet i Provinsbyen, at analysere originalsporene og uddrage det harmoniske/rytmiske skelet, for derefter at indspille en forsimplet version og sende den til min unge informant. Zahid kunne senere sende mig spor med resultaterne af hans arbejde. En virtuel studieindspilning kunne forløbe over flere dage og mange samtaler/chats. De mere eller mindre færdige musikalske fragmenter gemte vi løbende i en fælles mappe på nettet, så vi kunne følge med i hinandens arbejde.

Metoden sætter nyt lys på både det analytiske objekt, som i dette tilfælde er Zahids forhold til musik, og på nogle af de metodisk/epistemologiske begrænsninger, som er forbundet med at studere dette forhold. Arbejdsformen flyttede mere eller mindre symbolsk samarbejdet væk fra institutionens rammer. Dermed blev rollefordelingen en smule mere simpel, end da vi begge skulle være fysisk til stede i Provinsbyen for at arbejde. Uanset Zahids ledende rolle, var magtfordelingen grundet alder, erfaring og andre forhold sommetider i vejen. Det er skitseret, hvordan en indgroet pædagogisk vanetænkning ikke lod sig tæmme, og hvordan den medførte, at Zahid blev udsat for underforstået kritik, han ikke havde brug for. Desuden medførte min fysiske tilstedeværelse sommetider at Zahid lod sine produktioner farve mere af mine valg, end han måske egentlig ønskede. At overgå til virtuelt samarbejde gav Zahid kontrollen tilbage - på nogle områder, i hvert fald. At han i høj grad ønskede *kontrol* med materialet viser sig i hans ønske om at modtage indspilninger som MIDI-filer<sup>55</sup> frem for lyd. ”Du skal spille det så *rent* som muligt, hvis du kan, bare som MIDI-fil”, som han udtrykte det i telefonen. Renheden i en MIDI-fil er en interessant og på sin vis meget rammende metafor, idet MIDI lidt forsimplet betragtet kun indeholder information om, hvilke toner der spilles på et keyboard, hvor længe de holdes nede og hvor kraftigt der spilles. Filen indeholder kun stærkt begrænset information

---

<sup>55</sup> MIDI= Musical Instruments Digital Interface. Standarden til udveksling af musikdata imellem digitale instrumenter, computere og samplere etc. siden ca. 1984.

om klanglige parametre, så den siger ikke meget om, hvordan sporet lød, da det blev indspillet. Hvis vi skal blive i metaforen er audiospor til sammenligning ”beskidte”, fordi de indeholder langt flere resultater af valg foretaget af musikeren. Og vigtigst af alt: Disse valg er svære at ændre for produceren. Når Zahid taler om ”renhed”, kan det altså forstås sådan, at han ønsker musikalske strukturer, som ikke i unødvendig grad er farvet af studiemusikerens valg. Netop det, at den unge producer ønsker MIDI frem for egentlige lydspor siger en del om hans indstilling til processen og til vores respektive roller. MIDI-filen giver produceren en meget stor grad af frihed (magt, om man vil) til at vælge, hvordan det færdige resultat lyder. Han kan uden besvær ændre radikalt på en række musikalske parametre og prøve sig frem, hvilket er en afgjort fordel for en ung producer uden node- eller teorikendskab.

I studiet i Provinsbyen er vi til stede i det samme (lyd-)rum. Derfor vil indspilningsprocessen her indebære synkronicitet i oplevelsen af lyde, toner og klange, efterhånden som disse indspilles. Selvom Zahid i Provinsbyen oftest også indspiller MIDI-spor, og ikke de mere fikserede audio-spor, er indspilningerne stadigvæk nødvendigvis knyttet til bestemte lyde og klange – og nuancer i spillestilen, fordi Zahid har hørt dem indspillet med bestemte virtuelle instrumenter i konkrete situationer.

Ved at indspille musikken i fysisk afstand fra hinanden opnåede vi en forskydning af beslutningskraften i retning af informanten. Interessant nok medførte det virtuelle samarbejde ikke en fornemmelse af mistet kontakt. Telefonsamtaler, Facebook, SMS og emails/Messengerbeskeder – foruden de udvekslede filer og den producerede musik – rummede information nok til at metoden må betegnes som en slags deltagelse i Zahids musikliv. Det er stadig min opfattelse at uligheder og magtforhold fra den virkelige verden i høj grad følger med over i den virtuelle verden (Wilson & Leighton, 2002). Men dette er muligvis et eksempel på, at virtuel kommunikation og samarbejde ændrede magtforholdene, så informanten i mindre grad følte sig udsat for bedømmelse, og kunne træffe friere musikalske valg. I de sidste måneder af feltarbejdet blev den virtuelle arbejdsform den fremherskende, selvom jeg stadig besøgte klubben i Provinsbyen ind imellem. Men det pointeres, at dette virtuelle samarbejde (e-fieldwork med Abigail Woods ord) næppe havde fungeret uden den foregående ret nære kontakt. Digital interaktion er lettere, hvis der i forvejen er etableret kontakt, som Wood pointerer (Wood, 2008, 181).

#### 4.7.2 Digital observation

##### Maj 2012

*Fredag aften. Jeg ved at at Zahid og et par af hans venner skal feste. Zahid og jeg har udvekslet oplysninger via Facebook, så jeg får et direkte real-tids feed af hans spilleliste fra Spotify. Selvom dette er information, den unge mand i princippet deler med sine 1.422 øvrige Facebookkontakter, er følelsen af at overskride en privatmusikalsk grænse ganske stærk. Og det uanset at Zahid udmærket ved, at disse mange mennesker (og jeg) potentielt kan følge med i hans soundtrack til denne fredag aften. Jeg lytter med på Zahids fest, suppleret med oplysninger fra hans hyppige Facebook-opdateringer, som viser, hvem der ellers er med. De hører overvejende dansksproget rap, som fx MellemFinga. Det giver en vis fornemmelse af at være med*

*til festen at jeg til enhver tid kan klikke på en titel og høre numrene selv. Jeg beslutter mig for at diskutere spillelisten med Zahid, så jeg printer et Screen-dump af de senest spillede numre, imens jeg vipper med foden til de tunge beats.*

Hvorvidt denne form for digital metodik kvalificerer sig som observation, kan diskuteres. Om de data, metoden genererer, er valide, er imidlertid primært afhængigt af, hvad der spørges efter. Hvis forventningen er at få svar på, hvilken musik, informanterne bruger, er der mange svagheder ved metoden, idet den kun medtager een variabel, nemlig hvilken musik, der spilles lige nu på en bestemt konto – og ikke hvorfor, eller hvem der beslutter det.

Men som leverandør af sekundære data til fremtidige diskussioner med informanter er metoden ganske effektiv og meget eksakt. Den fortæller en masse om hvilken musik, der spilles omkring informanterne denne fredag aften. En korrelation med Facebook sagde en del om, hvilke andre personer, der var til stede. Alle disse informationer kan efterfølgende bruges på forskellig, om end forsigtig vis.

Senere kunne jeg bruge de opnåede informationer om den spillede musik til at spørge Zahid og andre om, hvorfor dette eller hint nummer blev spillet i den konkrete situation. Et jordnært eksempel på, at virtuel observation ikke kan stå alene opstod, da en informants Spotifykonto pludselig spillede dansk popmusik en eftermiddag, noget informanten ellers klart siger, at han *ikke* hører. Det viste sig, at den unge mands kæreste lejlighedsvis brugte hans konto.

#### **4.8 Klasse, økonomi og status**

Visheden blandt informanterne fra Vesthaven, Forstaden og Kbh NV om ulemperne ved at have nogle bestemte klassemæssige forudsætninger var ret udtalt. Sammen med loyaliteten mod de andre fra gaden og en vis stolthed over fællesskabet, fandtes der nogle erkendelser af, at intersektioner imellem køn, etnisk fremmedhed og et tilhørsforhold til et område med underklassestatus gav udfordringer i dagligdagen. Flere gav udtryk for at de oplevede sig som stigmatiserede. Rapmusik som vej ud af en mindre pæn bydel og som vej til social status var for mange af de unge mænd en fantasi, der ofte blev italesat. Klubbens ansatte jokede ind imellem med, at de regner med at blive belønnet økonomisk, når en af rapperne en dag slår internationalt igennem ”hvad så køber du snart en Ferrari til mig?” sagde en klubmedarbejder en dag under en kaffepause til en af de unge mænd. Selvom alle gjorde lidt grin med nogle rapmusikeres overdrevne fokus på statussymboler, var der, som tidligere nævnt, hos mange en klar identifikationsmulighed i den fortælling om ekstrem og demonstrativ social opstigning, mange kendte rappere er eksponenter for. En del af de unge, ikke mindst min nøgleinformant Zahid, talte om at udleve drømmen og vitterlig forsøge at slå igennem som musikere.

En gennemgående udmelding er, at den såkaldte undergrundsmusik opfattes som mere troværdig og sympatisk, end den kommercielle musik. Der er interessante klasseperspektiver i dette. De unge mænd balancerer imellem en nærmest romantisk kunstopfattelse, af rapperen som en ikke-kommerciel autonom agent fra gaden, og en mere markedsorienteret forståelse af, at det er cool at slå igennem og tjene penge. Som også Söderman ser det, kan de to opfattelser godt eksistere samtidig (Söderman, 2008, 94).

*Massod: Altså jeg hører mest dansk. For det meste undergrund.*

*Massod: Jeg mener, altså, så længe man ikke sælger sin musik...*

*JS: Det er afgørende?*

*Massod: Ja, det er afgørende, og fx, på Spotify er de jo ikke.*

Gruppeinterview, Provinsbyen, februar 2012.

Det er interessant at diskutere med de unge mænd, hvad der ligger i begrebet undergrund, som Massod bruger det. Flere parametre er i spil, både produktion, distribution, indhold og intentioner. Men fælles for de forskellige opfattelser er tilsyneladende at undergrunden er moralsk overlegen over dem, der kun laver musik for at sælge. De unge mænd kunne nævne mange eksempler på kunstnere, der tilhører denne undergrund, men det var svært at afkode, hvad disse kunstnere havde tilfælles i de unges øjne, udover at de ikke solgte deres musik (endnu).

#### **4.8.1 Optagelsesprøven på MGK som markering af kultur- og klasseforskelle**

Zahid vil gerne have en formel musikuddannelse oven på sine autodidakte producerfærdigheder og planlægger at gå på HF parallelt med et MGK-kursus<sup>56</sup> Desuden vil han som rapproducer/rapper meget gerne til København, da han føler sig som en "bondeknold" fra Provinsbyen, som han sagde. Han ville gerne lære at spille klaver mere "rigtigt", igen med hans egen ord. Vi studerede sammen MGKs hjemmeside, foruden et par andre lignende københavnske tilbud. Sådanne henvender sig til studerende med en ret bestemt kulturel baggrund. Optagelsesprøven i sig selv var muligvis uden for Zahids færdighedsmæssige rækkevidde og evner på det givne tidspunkt, men allerede terminologien i hjemmesidens beskrivelse af prøven var påfaldende kulturelt eksklusiv, med fagudtryk som *kammermusik*, *gehørsimprovisation*, *skalaspil med op til 3 fortegn*, *prima vista-spil* og mange andre i centrum. Det viser sig at være ganske svært at forklare Zahid, hvilket repertoire det ville være fornuftigt at vælge prøvemateriale, for eksempel klaverstykker, fra. Zahid, som ikke er vokset op med Koralbogen og Danmarks Melodibog, ville antagelig få en anseelig ekstra arbejdsbyrde med at sætte sig ind i det implicite, skjulte pensum, som er kendskab til Vesteuropæisk kunst- og kirkemusik og dansk sang. Dertil kommer hele den kulturspecifikke pædagogiske terminologi, som prøvebeskrivelsen også afspejler. "Hva' fuck mand, skal jeg så også synge?!?", sagde Zahid smilende og lettere forvirret efter min "oversættelse" af kravene til prøven. At se disse formuleringer af musikalske krav igennem Zahids øjne var interessant set i lyset af, at der kan spores en ret klar etnisk dansk homogenitet på danske musikuddannelser.

Den unge mand endte med at opgive at søge ind på MGK og opnåede i stedet optagelse på en produktionsskole med fokus på lydteknik og producerhåndværk. Han endte med at opgive at opgradere sine musikerfærdigheder i mere generel forstand for at fokusere på det, han i forvejen var relativt god til. Udefra kunne det se ud til, at han blot fortsatte en løbebane som computerbaseret producer/producent af musik.

---

<sup>56</sup> MGK: Musikalsk Grundkursus. Introducerende forløb, som især retter sig mod elever, som overvejer optagelse på musikvidenskabelige uddannelser eller konservatorierne

#### 4.8.2 Musik og farlighed

Sammenlæsningen af det fremmede med det farlige er en latent betydelig side af livet som mandligt medlem af den muslimske minoritet i vestlige lande (Herrera & Bayat, 2010, 3,4). Jeg har tidligere diskuteret den politiske baggrund for at islam, fremmedhed og farlighed er blevet semantisk tætte. En af de positioner, man bliver tilbudt som ung mand med muslimsk baggrund er ganske enkelt rollen som fredsforstyrrer, især hvis man har tilknytning til geografiske regioner, for eksempel Forstaden, Vollsrose eller lign., som er præget af daglige historier om vold og anden kriminalitet (Jensen, 2007). Igen spiller klasse nok en ganske vigtig rolle.

Jeg vil gerne diskutere tre vigtige sider af det farlige, inden vi går tættere på eksemplerne fra mit feltarbejde. For det første er direkte fysisk farlighed en strategisk mulighed, som primært giver mening for etniske Andre i socioøkonomisk underprivilegerede rammer, som Jensen påpeger (Jensen, 2008). En identifikation med hårdkogt amerikansk ghettoungdom kan for eksempel give fordele for en ung mand fra forstadens belastede områder: Nogle af de forestillede koblinger imellem mørk hud (fænotype), farlighed og seksuel formåen, som er kolonialismens arv, virker stadig i nogle bestemte sammenhænge. For det andet er der personlige valg involveret. Det er afgørende om man som individ selv kan bestemme, hvornår og hvordan farligheden aktiveres. For det tredje er farligheden en strategisk brug af træk som er kodet ret entydigt *maskulint*. Især den farlighed, som er forbundet til rapmusikken, kan man tilføje.

Dette underafsnit diskuterer begrebet farlig, som det kan aktualiseres igennem musikalsk praksis. Vi kan tale om musikalsk formidlet farlighed i flere forskellige manifestationer: Musik og tekst som sådan, den individuelle rolle som farlig og medlemsskabet af en gruppe, der kan opfattes som farlig.

*2pac var jo manden i huset fordi hans far ik' var der, og han... altså, han kom ud i nogle ting som mange af dem kan relatere til. Kriminelle ting for eksempel, ik? Så gik han med nogle drenge i flok, og... alle de ting han synger om. Det er der rigtig mange [her] der kan relatere til.*  
*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

Af en vis relevans for afhandlingen er den diskussion, som handler om den mulige kausale relation imellem musik og fysisk vold. Denne afhandling vil ikke gå detaljeret ind i dette problem, som involverer en principiel debat om kausalitet imellem musik og lytterrespons i det hele taget. Men eftersom dette hovedkapitel handler om rapmusik blandt unge mænd fra belastede kvarterer, er dele af problemfeltet relevant. Som Johnson og Cloonan beskriver det, er der givet mange situationer, hvor musik og vold hænger kausalt sammen, men der er derimod ingen klar kausalitet imellem indholdet i bestemt musik og en eventuel voldelig adfærd blandt lyttere. Johnson og Cloonan pointerer tværtimod, at tilsyneladende uskyldig musik kan føre til ret ekstreme reaktioner, hvorimod genrer som ellers omfattes af det, de kalder *moral panic* på baggrund af for eksempel dødssymboler eller våbenfetichisme, af daglige brugere anses som harmløs, humoristisk eller nyttig (Johnson & Cloonan, 2008). Rapmusik kan have et ganske voldeligt udtryk, som kan være rettet mod mange forskellige grupper. Ikke mindst politiet, kvinder og homoseksuelle (mænd) er blevet mål for verbale udfald fra rappers side. (Krogh,

2006). I det hele taget kan rapmusik og hiphopkultur i nogle tilfælde forbindes med problematiske opfattelser af vold og seksualitet, også i de nordiske lande (Beach & Sernhede, 2012). Et eksempel på dette, som er blevet nærmere beskrevet i akademisk litteratur, er den offentlige diskussion imellem danske rappere og forfatteren Hanne Vibeke Holst mfl. om sproget i dansk rap (Jensen, 2007, 235, Krogh, 2008). Dette nævnes for at sætte scenen for de manifestationer af det farlige, feltarbejdet har budt på. Afhandlingens udgangspunkt er ønsket om at undersøge informanternes egen eventuelle relation til nogle af de farlighedsforestillinger, man kan knytte til musik. Det vil sige, at diskussionen om hvorvidt musik i sig selv er farlig, kun inddrages i det omfang, informanterne selv gør det.

Den individuelle rolle som decideret truende eller farlig mødte jeg kun i et tilfælde. Siden den pågældende informant flere gange kobledes denne farlighed direkte til musik følger her en beskrivelse af, hvordan en ung mand tilsyneladende bevidst kunne aktivere og deaktivere sin farlige side og gerne knyttede den til musik.

### **Villakvarterets Skole, december 2012**

*To unge mænd vælter ind i rummet. Vi har aftalt et tidspunkt, men disse unge mænd kommer ofte for sent, har deres lærer sagt. Hun har tydeligvis været ude og finde dem et sted på skolen. Den spinkle kvindelige lærer konfiskerer diskret Samirs kraftige skruetrækker med ordene "den tager jeg, så kan du få den tilbage senere". Han griner, men giver hende gerne værktøjet. Samir og Amiir er fra Forstaden, en af byens ghettolignende bebyggelser og et sted, der oftest er i medierne, når der er vold og problemer. Disse to sidstankommende sætter sig med indstuderet arrogance og flyder ud i stolene. Deres umiddelbare attitude er afventende og en smule ligeglad, trods det faktum at de er her frivilligt. Især Samir ligner en stereotyp hård fyr med hættetrøje osv. Da vi går i gang med interviewet er Samir aktiv og snakkende og han spiller gerne sin musik.*

*Samir er tyrkisk kurder. Han spiller hård fransk rap med Sniper. Nummeret hedder Brûle – "Brænd". Lydsiden er tæt pakket med aggressiv staccattofransk og lydeffekter, som minder om dyrebrøl. Uanset franskkundskaber er det svært at følge med. Men omkvædet er tydeligt nok: Brûle, Babylon, Brûle. Brænd Babylon! Videoen (en ikke-officiel version) viser situationer, hvor unge med mørk hud bliver forfordelt eller uretfærdigt behandlet af politi, myndigheder og arbejdsgivere. Videoen viser også en gruppe helt unge mænd af blandet herkomst, som laver ravage i en fransk forstad. Omgivelserne er deprimerende og triste, forstærket af videoens kolde farver. Der zoomes ofte på de unges anklagende og næsten bedende øjne. Nummeret har mange referencer til rastafari-mytologi<sup>57</sup> og andre symboler på universel sort identitet. Nummeret er en politisk protest imod levevilkårene i franske forstæder, men der er også referencer til bandevold.*

*Samir har høj status i gruppen og afbryder gerne os andre, ligesom han ofte snupper iPaden fra bordet, når han synes vi skal høre noget andet. Det er også ham, der*

---

<sup>57</sup>For eksempel er udråbet "brænd Babylon" et klassisk rastafari-kampråb, som også kendes fra reggae og dancehall. Babylon er i rastafari symbolet på alle verdens uretfærdigheder, særligt dem begået af hvide mod sorte



*spiller bolden tilbage, ved nysgerrigt at spørge, hvad jeg selv hører. "Du hører vel Rasmus Seebach, eller sådan noget?", siger han, og får alle til at grine. Samirs drævende udtale og konstante brug af multietnolektens idiomer som "det der, ik" kobles ofte med et grin, som antyder, at han rummer andre sider, end denne attitude. Han er meget svær at afkode, og det virker som om, han ved det selv.*

*Vi diskuterer om en musikvideo i sig selv kan føre til vold og kriminalitet. Nu skifter Samir til sin gangster-attitude. Han siger at han er med i en bande:*

*Samir "Jeg har lært det af dem der" [peger på skærmen hvor den franske video spillede]*

*JS: "Render du rundt i Forstaden og gør sådan der?"*

*Samir: [Nikker og griner]*

*JS: ([Griner] "Så mind mig om at jeg skal holde mig væk fra Forstaden!")*

*Samir "Så længe du tier stille, sker der ingenting".*

Jeg overhørte truslen, som jo også var pakket ind i en joke, jeg selv gik med på. Truslen var nok mest beregnet på gruppens øvrige mænd, og skulle vise, at Samir ikke er bange for at spille op til de voksne. Det var ikke betryggende, at han havde sin skruetrækker med til interviewet, men på baggrund af lærerens ubekymrede adfærd, regnede jeg med at den (også) primært havde til formål at sende signaler. Da vi først var inde på relationen imellem musik og vold, fortsatte Samir med at fortælle om det hårde liv i Forstaden. Samir sagde, at han kender nogle unge, som inspireret af videoen nu hærger Forstaden som bande. Men han skiftede konstant imellem rollerne som skarp iagttager og stereotyp Forstaden-rod. Han mente, at den slags ungdomsbander er årsag til at nogle bliver racister. Og indirekte sagde han, at numre som Brûle kan være medvirkende. Uanset hvor meget af Samirs attitude, der er skuespil, virkede den. Især på baggrund af den brutale video og den hårdtpumpede franske forstadsrap. Samir kunne bevare sin høje status i den lille gruppe under interviewet, ved tænde og slukke for sin gangsteradfærd, uden at blive direkte truende, selvom det var tæt på. Man kan ikke påstå, at nummeret Brûle i sig selv fremkalder Samirs adfærd, men det er interessant, at han så direkte henviser til det i sin selvscenesættelse. Han brugte nummerets truende udtryk aktivt i sin egen rolle som uberegnelig rod. Man kan sige at nummeret tilbød (*afford*) ham nogle muligheder for at iscenesætte sig selv (DeNora, 2010, 168).

Ovenstående var en ret enestående situation. I langt de fleste tilfælde blev det at være med i en gruppe der ofte opfattes som farlig, omtalt som et problem blandt informanterne. Blandt unge i Vesthaven var det, som det ses ovenfor i afsnittet om følelser, vigtigt at forklare, at man godt kan være en følsom person, selvom man hører hård rap. Ikke mindst fordi det ofte bare er blær, når rapperne iscenesætter sig selv som farlige typer og referer til håndskydevåben, som de unge mænd i forklarede. Nogle gange var det vigtigt for de unge mænd at gøre det meget eksplicit, at fordommene ikke holder, selvom de er klar over, at nogle kunne misforstå deres attituder og tøj på grund af uvidenhed:

*Men jeg tror også det meget er... måden vi bærer os selv på, for eksempel altså, hvis du ikke søger ind til hiphoppens historie, hvis du ikke ved noget om hiphoppen, så ville du tro at folk der gik i hiphop tøj var kriminelle,*

*altså hvis du ikke søger ind på det.  
Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

## 4.9 Musik og magtrelationer

### 4.9.1 ”Jeg er en termostat” – censur, selvcensur og magtforhold i institutionen

Det er nævnt flere gange hvordan musik som teknologi i klubben på en gang opfattes som indgående i en socialiserende og kriminalitetsforebyggende indsats og i en personlig stræben efter anerkendelse og social status. I klublederens udlægning er det umiddelbart svært at se forskel.

*Når de tidligere kriminelle pludselig vender om og står på en scene, og bliver hyldet! Det er dig der står dig, det er dig der synger spiller eller rapper og det er der street cred for. Bare se Zahid på Facebook, hvor mange likes han har. DET banker igennem!  
Mads, Klubleder, Vesthaven (interview, september 2013)*

Men denne musikalske succes kommer på baggrund af nogle opfattelser af, hvad der er acceptabelt og ikke mindst hvor og hvornår. Musikalsk regulering og begrænsning er med stor sandsynlighed til stede i mere eller mindre synlig grad i de fleste møder imellem institutioner og børn/unge, også i moderne demokratier (Kallio, 2014). Det følgende er et eksempel på, hvordan sådanne begrænsninger opfattes og udøves af en repræsentant for en ungdomsklub, som bruger rapmusik aktivt pædagogisk, men som også aktivt regulerer de unges brug af samme musik. Det følgende uddrag er fra en længere samtale, som fandt sted efter at jeg i en del måneder var kommet regelmæssigt i klubben i Provinsbyen, og på anden vis havde haft regelmæssig kontakt til nogle af klubbrugerne. Der er således tale om et interview, der finder sted på baggrund af en tillidsrelation. Som aktivt medvirkende til musikproduktion var jeg en del af socialiseringen af de unge klubbrugere. Klublederen fortæller om sin rolle som beskytter af de unge rappere. Det fremgår ret klart at de, ifølge Mads, primært skal beskyttes mod sig selv. Nogen skal forklare dem, hvad man kan gøre hvor:

*Mads: For det første, så skal jeg tænde en gnist. Og bagefter så er det min opgave, og andre med lignende jobs... så når du har tændt gnisten, så er det dit ansvar at være termostaten, der styrer hvor meget varme, der kommer på og hvor vi bevæger os hen*

*JS: Sikken en metafor...?*

*Mads: Jamen altså, først så skal du tænde et eller andet, og så mener jeg, at så vil man som charlatan eller demagog også have et ansvar, sådan ser jeg det i hvert fald, så har du et ansvar for, hvor bærer det her henad.*

*[...] Zahid ved også, at der er censur på afhængig af hvem vi skal ud at spille for. Censur er også positivt kan man sige, og være med til at beskytte en selv mod det man står og siger. Så i nogle sammenhænge kan vi så ikke stå og snakke pik og patter og blah blah og gangster... det publikum vi har her har nogle andre værdier. Når vi har et ungt publikum, så kan de bruge de unges sprog og fyre deres lort af der. Det skulle gerne ende med at Zahid bliver det man kalder et vidende og uddannet menneske. Så når han skal*

*spille på plejehjemmet, så skal han ikke rappe pik og patter. På den måde er censur ret vigtigt... altså selvcensur.*

Klublederen brugte ordet censur uden omsvøb og markerede ganske klart, hvorfor man her i klubben mener, at den er nødvendig: (Selv-)censur er nødvendig for at de unge kan blive mennesker med forståelse for, hvad man kan gøre med sin musik og hvor. Ved at bruge termostaten som metafor antyder han, at der er en del automatik involveret. En termostat regulerer varmen mekanisk, så andre ikke skal gøre det. Men det ligger måske også i metaforen at der, *hvis* termostaten svigter, kan blive ubehageligt varmt eller koldt. Det kunne man godt opfatte som en subtil trussel. Om klublederens ordvalg således er en ubevidst markering af et objektivt magtforhold, er ikke til at afgøre. Men klubben står som ubestridt ejer af det studie, som er forudsætningen for Zahids og de andres musikproduktion, så en eventuel trussel ville ikke være tom.

Den censur klubben står for, bliver i høj grad italesat som beskyttelse af den unge selv. Mads udtrykker netop, at han opfatter censur som en positiv regulator, som kan beskytte ”en selv mod det man står og siger”. Klubledelsens selvpfattelse som beskytter er interessant set i lyset af den sproglige normalisering, Stæhr og Madsen (2015) iagttager i rapprojekter. I deres tilfælde ses en ganske gennemgribende indblanding i måden de unge rappere producerer rim på, med en nedtoning af multietnolekt og gadeslang til følge (se 4.5.3). De ser som sagt denne ændring som et direkte resultat af voksnes intervention i processen. En sådan mere indgribende påvirkning af selve indholdet var ikke noget jeg iagttog eller hørte om i Provinsbyen.

En anden form for beskyttelsesdiskurs blev tydelig, da klubledelsen fortalte om de første gange, man i klubben forsøgte at hverve unge til musikprojekter. Mads beretter om de indledende vanskeligheder ved at få rapstudiet op at stå.

*Altså... rigtig mange [forældre] mente jo at musik er haram, det må vi ikke, og det er jo noget sludder, der er masser af musik i islam. Men de var... altså nogle forældre... fædre... de var jo bange for at de [unge mænd] skulle blive bøsser! Altså jo!... så da vi åbnede studiet måtte jeg jo så på banen. Det var kun fordi de stoler på mig, altså du ved: ”Mads siger god for det”, at de gik med til det. De stoler på mig. Men der kom ingen piger.*

Denne gengivelse er 2.-hånds i den forstand, at jeg ikke brugte interviews med de pågældende forældre som datamateriale, og derfor ikke kan sige meget om deres syn på den konflikt, Mads refererer til. Men udtalelsen siger alligevel noget om, hvordan klublederen opfatter forældre som en begrænsende faktor. Til forskel fra klubbens unge selv talte klublederen relativt ofte om islam, når det gælder musik generelt og klubbens musikprojekt i særdeleshed, men han understregede, at han ikke opfattede forældrenes henvisning til et generelt islamisk musikforbud som det væsentlige. Han behandler modstanden mod musikprojektet som en variant af et alment problem, nemlig det, han opfatter som forældrenes generelle forbehold mod ukendte størrelser. Det er endnu en beskyttelsesdiskurs, der her aktiveres. Mads positionerer sig selv som en form for mægler imellem de unges interesser og den slags forbehold. Dermed også som en aktør, der har autoritet til at intervenere, hvis der er interessekonflikter:

*Jeg måtte tage samtaler med nogle af dem. Og vi har instrueret de unge i, hvordan de skal sælge musik til forældrene. Vi tager kampen, hvis der er et talent, og en mulig rollemodel.*

#### **4.9.2 Sideblik. Rap som middel**

*Ivar: Hip-hop.. [er] ganske enkelt. Det er ganske... hm [pause]...*

*JS: Det er enkelt... er det det?*

*Ivar: Det er jo ikke enkelt, men det er populært og det er ganske enkelt at skrive en tekst, som rimer, og du kan skrive om stort set hvad som helst.*

*Ivar, Musiker og socialarbejder. Tilknyttet forskellige rapprojekter for unge (interview, oktober 2014)*

I ovenstående hovedkapitel findes en del overvejelser omkring forholdet imellem politik, æstetik og rap som magtteknologi. Disse kritiske overvejelser medtages fordi jeg i løbet af feltarbejdet, som beskrevet ovenfor, selv blev en del af et musikprojekt, som var rettet mod unge mænd med sociale og økonomiske udfordringer. Det viste sig svært at adskille de forskellige formål musikken tjener for de forskellige aktører i sådanne sammenhænge. Det er i løbet af de sidste år blevet almindeligt at bruge rapmusik aktivt som en form for teknologi rettet mod utilpassede eller socialt udfordrede unge, hvilket grundet tidligere nævnte sammenlæsninger ofte vil sige unge mænd med muslimsk baggrund. Der er lignende projekter i resten af de nordiske lande, og der findes en hel del litteratur om rap som pædagogisk værktøj. Ofte er fokus på sprog (Alim, 2011, Ringsager, 2015).

Rap og anden hiphopkultur kan samtidig betragtes som et samlingspunkt og et fælles udtryk for en global underklasse, hvis fortsatte eksistens er et resultat af den postkoloniale og postindustrielle økonomiske virkelighed. Det er en vigtig pointe hos Lipsitz at rappens forbindelse til den globaliserede underholdningsindustri ikke nødvendigvis betyder at musikkens politiske potentiale udvandes. I den læsning kan rapmusikkens kommercielle udbredelse være med til at øge dens værdi som talerør for mindre privilegerede mennesker i hele verden (Lipsitz, 1994). Det vil antageligt altid kunne diskuteres, hvornår kommercialisering sker på bekostning af politisk potentiale (Kalra, Kaur & Hutnyk, 2005, 38,39).

At blive andengjort kan bestå i at blive opfattet som en, der kun behersker nogle bestemte kulturelle udtryk (Fock, 2000, 62) – man tilskrives en mangel på modernitet (Pegg, Myers, Bohlman & Stokes, 2013). Sådanne processer kan muligvis være selvforstærkende, hvis der er statsmidler og andre tilskud involveret. At offentligt understøttede kulturformer og genrer som regel bliver mere synlige og mere tilgængelige for potentielle forbrugere/udøvere anses som evident. Endelig er der den ide, at se offentligt støttet rapmusik som et udslag af repressiv tolerance. Man kan argumentere for, at det at tillade og til dels opmuntre en udtryksform, kan bruges til at undgå, at en eventuelt bagvedliggende utilfredshed og ulighed kommer til udtryk på mere truende politisk vis (Ringsager, 2015). Ved at tolerere et vist mål af kontrolleret udtryk, kan man give indtryk af en demokratisk dialog, som ikke eksisterer.

Internationalt er der en interesse for rapmusiks angiveligt særlige evne til at ramme utilfredse muslimer flere steder i verden. Denne brug af rapmusik omtales i nogle tilfælde

eksplicit som del af krigen mod terror, som en form for udvidet diplomati (Aidi, 2011). I sådanne sammenhænge nævnes en ofte overset historisk kobling imellem sort amerikansk islam (*Nation of Islam*) og rap som en del af forklaringen på musikkens gennemslagskraft i for eksempel Mellemøsten.

Man kan finde mange historiske relationer imellem islam og rapmusik, også ud over de, som går på nutidens oplevede lighedspunkter imellem sorte/amerikanske og muslimske/europæiske livsverdener eller identiteter (Pinn, 2003). Den tidlige amerikanske hiphop-kultur var stærkt influeret af personer med baggrund i islam:

Members of various Islamic communities have continued to be involved in American popular music. The symbols and rhetoric of the Nation of Gods and Earths (or Five-Percent Nation), an offshoot of the Nation of Islam, have been an important component of hiphop culture, especially in the 1980s and 90s  
(Laith, 2014)

Sådanne historiske koblinger har jeg ikke hørt italesat blandt musiklyttere eller andre agenter i felten i Danmark. Det er ganske interessant, i betragtning af den skitserede sammenlæsning af rapmusik og muslimsk ungdom i Danmark. Selvom om mange informanter indirekte kobledede deres muslimske baggrund til andre sider af rapmusikken, ikke mindst det universelt ”marginale”, genren ofte trækker på, var der ingen overhovedet, som nævnte en historisk sammenhæng som den ovenstående.

#### 4.10 Delkonklusion

*[...] den sang handler for mig om at det er sværere for mig at komme frem med noget, end hvis for eksempel, lad os sige at der var en fra et helt normalt område, ikke? At han så gik ind i en butik og søgte et job og jeg så kom lige efter, så ville det være logisk, at den anden fik jobbet ikke, fordi jeg stammer fra sådan et område. Fordi der er så mange fordomme om det. Og det er det, vi prøver at forklare. Det er det at vi er ligesom alle andre.*

*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

I diskussionen af musikkens rolle i det, der her kaldes de underprivilegerede rammer, vil jeg først diskutere nogle metodisk/empiriske konsekvenser af at blive indbudt til deltagelse på noget, der i hvert fald ligner informantens præmisser. Jeg har beskrevet at deltagende observation som metode ikke var en del af min planlagte metodik, og at deltagelsen derfor på sin vis opstod på informantens initiativ og selvopfattede behov for praktisk hjælp. I første instans gav denne invitation sig udslag i en relation imellem forsker og informant, som var baseret på musikalsk samarbejde. Denne relation medførte en form for legitimitet i forhold til de øvrige aktører i felten. Da først samarbejdet var etableret, var der ingen der spurgte, hvad jeg lavede i klubben. Det gav sig selv, jeg var studiemusiker hos Zahid. Forholdet til klubbens ledelse, som må anses som gatekeepere, blev antageligt også påvirket af dette lange samarbejde, eftersom de gav udtryk for den opfattelse, at ethvert voksenengagement i musikproduktion var godt for deres unge brugeres fremtid.

Det forhold at både institution og informanter mente at kunne drage nytte af forskerens tilstedeværelse gav nogle metodiske problemstillinger, men også nogle vigtige indsigter, fordi begge de to parter i en vis forstand anså mig som værende ”deres mand”. Det fremgår af forholdet til nøgleinformanten Zahid blev ganske tæt, men også at det samtidig var ganske svært at undgå at blive indfanget i institutionens opfattelse af *formålet* med at producere musik i de givne rammer. For den unge rapper var produktionen, forstået som færdig musik, det vigtigste. Musik var en integreret del af hans selvbiografi, også forstået som fremtidsplaner. For institutionen var musikproduktion i højere grad et middel, ikke et mål. Set med institutionens perspektiv var Zahids musikaktiviteter i høj grad et blandt andre tiltag, der skulle holde ham væk fra problemer og give ham færdigheder til senere brug. Klubben ejer i sidste instans studiet og det meste af dets hardware. I den forstand fungerede musik indirekte som magtteknologi for institutionen. De havde den afgørende magt over Zahids mulighed for at producere. Jeg var anbragt imellem de to opfattelser af den samme situation.

En anden metodisk iagttagelse vedrører køn. Der kom generelt kun få unge kvinder i de sociale rum, jeg besøgte blandt mindre privilegerede unge i klubber. Dertil kommer at den legitimitet - den plads - jeg var blevet tilbudt af de unge rapfans og rappere under alle omstændigheder udelukkende gav adgang til klubbens andre unge *mænd*. Der kom umiddelbart ingen piger og lavede rapmusik. De havde ikke brug for en studiemusiker. Forskerens køn kan medføre ret dramatisk skævhed i den indsamlede empiri (Kristiansen & Krogstrup, 2012, 121). Jeg fik ikke mulighed for at komme tæt på kvinderne blandt disse unge, hvilket af klubledelsen delvis blev forklaret med at kvinderne under alle omstændigheder havde mindre socialt råderum end de unge mænd. Som det fremgår af afhandlingens to øvrige empiriske kapitler, var kontakten til kvinder umiddelbart lettere at opnå andre steder. Det må konstateres, at jeg kun blandt et udvalg af mandlige klubbrugere havde mulighed for at opnå den tættere kontakt, som deltagelse over længere tid kan befordre.

Musikforståelsen i mindre privilegerede rammer var ofte præget af klasserelaterede termer og fortællinger. Især var det klart at mange, både blandt personale og brugere, havde den opfattelse, at musik kan være en teknologi til social mobilitet. Dels forstået på den måde at musikproduktion kan erstatte eller forhindre mindre heldige aktiviteter, for eksempel kriminalitet, og samtidig forstået således, at musikproduktion som sådan kan være en karrierevej for unge med nogle bestemte talenter og egenskaber. Deri ligger der en af feltets dobbeltheder, i og med at de unge ofte gav udtryk for, at de besidder en form for autenticitet qua deres eget liv på ”gaden”. En kvalitet som er en forudsætning for at kunne bruge rapmusik rigtigt. For eksempel udtrykte Zahid, at han ikke ville have lavet musik, hvis han havde boet på en villavej. Deri kunne også ligge en erkendelse af, at en anden opvækst – en anden gade – måske ville have givet andre (og bedre) muligheder end musik som karrierevej.

Flere unge mænd udtrykte, at de fandt lighedspunkter imellem kendte rapperes liv og deres egen selvbiografi, både individuelt og som gruppe. Ofte blev sådanne biografiske lighedspunkter artikuleret på den måde, at informanterne, når de hørte konkrete numre, sagde ting som ”det siger noget om mit liv”, eller mere generelt udtrykte forståelse for og samhørighed med den pågældende musiker. Et ord som går igen mange gange, når de unge mænd aktiverer denne biografiske parallelitet, er ”relatere”. De finder at de både i musikken

og (ofte) i kunstnerens eget liv, kan finde referencepunkter til deres egen situation på godt og ondt. Musikalsk formidlede relationer består også i det vigtige fællesskab de unge oplever på ”gaden”, som det tit formuleres, også selvom gader i normal forstand strengt taget ikke findes i deres bydel. Rapmusikken er et fælles referencepunkt og en fælles fortælling, uanset om gaden konstrueres i Forstaden, Provinsbyen eller København Nordvest. Musik kan bruges til at forstærke og bekræfte en form for kollektiv, som også finder udtryk igennem for eksempel sprog og tøj.

Religion italesat som personlig praksis stødte jeg sjældent på blandt unge i ungdomsklubber eller blandt unge fra belastede områder i Forstaden eller Nordvest i København. Blandt unge rappere blev islam ikke nævnt som noget, der påvirkede deres musikliv, eller omvendt. Det var heller ikke noget, de blev spurgt om. Det var et grundlæggende metodisk valg at forklare alle medvirkende i min undersøgelse, at jeg studerede unge med muslimsk baggrund, men samtidig at gøre klart, at det ikke var islam som sådan, der var undersøgelsens genstand. Ved at fokusere på de individuelle fortællinger og den daglige musikalske praksis, skulle det gerne være overladt til informanten selv at beslutte, om de ville inddrage religion overhovedet.

Om de unge (mænd) fra Forstaden og Provinsbyen i andre sammenhænge måske ville fremhæve islam som en vigtig del af deres liv, er ukendt. Det må konstateres, at de ikke omtalte religion i forbindelse med musik eller musikkultur. Når religion blev nævnt, var det som regel en klubledelse, der havde en mening om sagen. For eksempel dukkede islam op i en klubleders forklaring på, hvorfor nogle musikaktiviteter kunne være svære at få forældrenes tilladelse til. Men i sådanne tilfælde blev det at nævne religion nærmere opfattet som forældrenes forsøg på at forhindre deres børn i at blive udsat for det ukendte.

Når betegnelsen muslim alligevel giver mening blandt disse informanter, er det fordi de omtaler sig selv som muslimer, og fordi de taler om deres familiebaggrund som muslimsk. Her kan vi antageligt tale om et affektivt tilhørsforhold, som ikke nødvendigvis hænger sammen med personlig praksis (Herrera & Bayat, 2010, Solomon, 2006). Det tætteste min nøgleinformant fra Provinsbyen kom på at tale direkte om religion i relation til musik, var da han forklarede, at han var bekymret for gensidige fordomme imellem majoritetssamfundet og rapmusikere med muslimsk baggrund. Det var i øvrigt den eneste gang, en informant brugte ordet ”kristen” sat overfor ”muslim”:

*Zahid: Ja, muslimer.... Ja ligeså meget som... altså jeg har også ligeså mange fordomme som du har mod Islam... eller jeg ved ikke om du har mange, men ligeså mange som en kristen ville have imod islam, så har vi også rigtig mange fordomme mod kristne.*

*Zahid, Provinsbyen/Palæstina (interview, august 2013)*

Uanset årsagen vil jeg konstatere, at islam som sådan kun sjældent blev nævnt, hvilket er så meget mere signifikant i betragtning af, at jeg tilbragte mange flere timer blandt unge fra udsatte områder, end med nogen anden gruppe. Det er også interessant i betragtning af, at disse unge på mange måder gav udtryk for, at de opfattede sig selv som værende i et sommetider problematisk modsætningsforhold til en majoritetskultur. De omtalte, som det fremgår, musik som en del af denne relation. Som allerede antydte flere gange er de interviews og

observationer, dette afsnit bygger på, oftest udført i rammer, som i forvejen aktualiserer bestemte diskurser: Rent spekulativt kunne jeg muligvis have fået andre historier af de samme personer, hvis jeg havde mødt dem hjemme eller andre steder.

Musik som teknologi i relation til egne følelser var et tilbagevendende tema blandt unge mænd i dette kapitel. En selvforståelse som drenge fra gaden, med de dertil knyttede historier om kriminalitet og farlighed blev, især blandt de unge fra Provinsbyen, modsvaret af en måske ligeså vigtig identitet: En selvfortælling om følsomme unge mænd, ofte med en selvoplevet særlig forståelse for musikkens evne til at aktivere følelser hos sig selv og andre. Når private følelser og historier om personlige relationer (og problemer) fylder meget i dette hovedkapitel, er det uden tvivl blandt andet fordi Provinsbyen tilbød en stabil position i felten. En position som indebar legitimitet og tillid, og som gav informanter og personale rum og tid til at fortælle om dagligdagen. I den sammenhæng er det vigtigt at bemærke, hvor tæt jeg kom på både personale og brugere. Dette forhold tilskriver jeg, at undersøgelsens fokus var musik, og at musik som sådan blev brugt aktivt metodisk. Andre har peget på, at der kan være problemer forbundet med som forsker at få etableret tillidsrelationer til unge mænd i underprivilegerede rammer (Bengtsson, 2014, Jensen, 2007, Vitus, 2014). Det var langt fra min oplevelse. Uden i øvrigt at have erfaring fra lignende forskning, må jeg konstatere, at bogstaveligt talt alle adspurgte gerne deltog i interviews. Alle ville gerne snakke om deres musik, og mange fik i processen fortalt om mange andre sider af deres liv.

Jeg antager, at der hos mange mennesker findes forestillinger om at musik er et neutralt emne, selv i sammenhænge, hvor socioøkonomiske realiteter, fremmedhed og forskelle i øvrigt kunne være problematiske aspekter (De Geer, 1991, 286). Samtaler om musik kan muligvis få mennesker til at være mere tillidsfulde end så mange andre emner (Bossius & Lilliestam, 2012, 13,17,21, Fock, 2000, 35, Vitus, 2014, 133). Dette har nogle etiske implikationer, som jeg vender tilbage til i afhandlingens konklusion.



## 5 Musik blandt middelklassens unge

---

De unge i dette sidste kapitel er truffet på gymnasier og på andre steder, hvor værdien af uddannelse og fornuftige fremtidsplaner er en del af hverdagslivet. Titlen på kapitlet er, ligesom det gælder de to øvrige empiriske kapitler, i høj grad udtryk for en konstruktion. Middelklassen er jo ikke et sted, man kan besøge. Men nogle diskurser kan betegnes som middelklassediskurser og nogle institutioner kan ses som eksponenter for middelklasseværdier. De unge, der optræder i det følgende har nogle træk til fælles i deres måder at bruge musik på. På mange områder er de også meget forskellige. Adgangen til informanter med middelklassebaggrund var for en forsker med baggrund i samme middelklasse forholdsvis ubesværet. De steder, jeg opsøgte, institutioner som folkeskoler, musikskoler og gymnasier, ville gerne medvirke til forskning i deres elevers musikalske verden. Metodemæssigt viste der sig den tendens, at det i praksis var nødvendigt, at jeg udførte interviews og observation inden for institutionernes rammer. Jeg fik for eksempel den klare opfattelse, at jeg ikke skulle regne med at udføre interviews med kvindelige gymnasieelever uden for skolen. Igen medførte mit eget køn en metodisk begrænsning, eller i hvert fald nogle vilkår, jeg måtte forholde mig til. Eftersom det var vigtigt for den samlede afhandlings balance at få kvinder i tale, valgte jeg at tilpasse mig de givne omstændigheder.

Ved middelklasse forstås her ikke en homogen gruppe af mennesker med en fælles verdensforståelse, men nærmere nogle diskurser, som betoner bestemte værdier og fremmer bestemte positioner. I den forstand har middelklassediskurser været til stede igennem hele afhandlingen, trods det forhold at, de to første hovedkapitler beskæftiger sig med henholdsvis religiøse syn på musik og musik blandt unge i underprivilegerede områder. I feltarbejdet blandt unge rapfans og rappere var der en institutionel ramme omkring aktiviteter i klubber og rapprojekter. Denne ramme kan forstås som et resultat af en middelklassediskurs om værdier som nyttighed, medborgerskab og normalitet. Som en klubleder sagde, handler aktiviteterne i hans klub om at gøre de unge til vidende og dannede mennesker. I det hele taget var de voksne i sådanne rammer personligt og professionelt optaget af at påvirke de unge i nogle bestemte retninger. Signifikant nok definerede de sjældent disse retninger nærmere over for mig, antageligt fordi de gik ud fra, at de og jeg, i vores fælles middelklassediskurs, var relativt enige om, hvilke grundlæggende værdier deltagelse i samfundet bygger på: De unges deltagelse i klubbens aktiviteter havde til formål at holde dem ude af problemer og at sætte dem på ”rette vej”. Brugen af sidstnævnte og lignende metaforer understreger den konsensusforventning, jeg oplevede blandt voksne i klubber. Rette vej er stabilitet, uddannelse og et nyttigt liv i samfundet, men det behøver man ikke at formulere. Den samme konsensus om middelklasseværdier oplevede jeg blandt informanterne i kapitel 3. Men her var denne konsensus mere underforstået og klart overskygget af religiøs diskurs om musik. I det følgende hovedkapitel forstås middelklasseværdierne som gyldige både af informanterne og deres omgivende institutioner, som jeg opfatter det.

Jeg vil hævde at mange af de personlige historier om musikforbrug, jeg har præsenteret indtil nu, har været fortalt ud fra en position som værende forskellig fra en oplevet majoritet. Denne tendens til at markere forskel til majoritetssamfundet gælder både de religiøse

fortællinger om musik i kapitel 3 og de fortællinger, der udgår fra underprivilegerede rammer i kapitel 4. Som det fremgår af det foregående kapitel, konstruerer de unge mænd fra klubberne ofte sig selv igennem en musik, rap, som i udgangspunktet betoner deres marginalitet. De unge mænd bruger denne musik til at markere deres relation til gaden og dens vifte af identifikationsmuligheder. En gade, som en af dem stiller op som det modsatte af middelklassens og normalitetens symbolske hjemsted: Villavejen. En ung mand brugte direkte ordet normalitet, da han forsøgte at forklare, hvad det, han betegner som danske drenge, hører. De danske drenge hører "normal" musik, mens den unge mand selv orienterer sig mod undergrunden (se 4.6.2). Mange af de historier om personligt musikforbrug, vi møder i kapitlet om religiøs praksis, har ligeledes en afstand til mainstreammusik som en betydningsfuld komponent.

I de følgende afsnit kommer vi til at møde informanter, som i højere grad omtaler sig selv og hinanden som medlemmer af musikalske fællesskaber med tilknytning til mainstreamkultur. Mainstreamkultur opfattes her som tæt forbundet til ideer om det normale og gennemsnitlige (Lull, 2000, Loc 6343). Som Herrera udtrykker det, er globaliseret mainstreammusik en almindelig del af dagligdagen for vestens muslimer, idet hun pointerer at protestmusik og politisk musik (som for eksempel rap) kun er en side af sagen (Herrera & Bayat, 2010, 24). Det er en af de kendetegnende egenskaber ved muslimsk ungdom at de, samtidig med at de indgår i en forhandling af positioner som muslim, og de tilknyttede problemer, er forbrugere af massekultur. De forholder sig dermed også til nogle ideer om "ungdom" sammen med resten af verdens unge forbrugere, som de ikke er synderligt forskellige fra:

Far from being "exceptional," young Muslims in reality have as much in common with their non-Muslim global generational counterparts as they share among themselves. They are simultaneously objects, agents and victims on a world stage and are engaged in constant negotiation between being Muslim, modern, and young  
(Herrera & Bayat, 2010, 25)

Nogle resultater af denne forhandling imellem ungdom, massekultur og religion gør, at de følgende møder i meget høj grad er kendetegnet af ambivalens og sikkert også inkonsistens, hvis man forventede at finde simple forklaringer på musikalske valg blandt informanterne. Hvor informanterne i de første kapitler i en vis udstrækning kunne tale ud fra én position, som troende muslim eller som ung mand fra "gaden", er der i dette tilfælde flere mulige positioner at indtage. Denne bredde har muligvis ligeså meget at gøre med de rammer, hvorunder jeg har mødt de pågældende informanter, som med deres respektive praksis. Det kommer jeg tilbage til.

## **5.1 Dagligdagens musik på et gymnasium domineret af dansk-tyrkiske elever**

*Der er flest tyrkere eller kurdere. Deres far har fx typisk en kiosk eller noget, de ønsker at deres børn skal klare sig bedre. Det er ikke sådan...*

*noget privat elitegymnasium.*

Peter<sup>58</sup>, lærer på Gymnasiet

Gymnasiet (pseudonym) er stiftet af en gruppe tyrkiske forældre med det formål at sikre en studentereksamen til deres børn – blandt andet på baggrund af den opfattelse, at tyrkiske unge for ofte dropper ud af det almindelige offentlige gymnasium. Lærerstaben på Gymnasiet er en blandet etnisk gruppe med en del danske medlemmer. I deres online-præsentation er stedet fremhævet som præget af den omsorg for den enkelte elev, den lille størrelse tillader. Skolens hjemmeside præsenterer hverdagsbilleder. På disse fotos er der mange piger med tørklæde, og mange unge med mørk hud og sort hår, men ellers ligner situationerne hverdagen på ethvert andet gymnasium. Tyrkiske og kurdiske elever dominerer gruppen af elever, som også tæller enkelte arabiske unge, men ingen ikke-tosprogede danske elever. Det er skolens ønske at få nogle flere etnisk danske elever i fremtiden. Det eneste punkt, hvor stedet definerer sig negativt og eksplicit som værende anderledes i forhold til andre danske gymnasier, er festkulturen. Ved indvielsen udtalte rektor til medierne, at man ikke skal forvente gymnasiefester med alkohol på Gymnasiet. Givet at festkultur, alkohol og musik sandsynligvis hører tæt sammen på andre danske gymnasier, er dette en interessant udmelding i sig selv i denne afhandlings perspektiv.

Et markant træk ved feltarbejdet blandt disse unge var deres travle hverdag. Mange af eleverne ville gerne mødes og tale om musik og de udviste entusiasme og snakkesalighed, når det lykkedes at få aftaler i stand. Men flere gange i løbet af den tid, jeg var i kontakt med Gymnasiet, kom der praktiske forhindringer i form af lektier og eksaminer i vejen for aftaler.

#### **5.1.1 Møde med 2x**

Jeg mødte 2x i deres historietimer sammen med deres faste historielærer, som selv har interesse for musik. Han er selv nysgerrig efter at få indblik i elevernes musikvaner. Musik fylder generelt ikke så meget på Gymnasiet, hvor der heller ikke undervises i faget.<sup>59</sup> Der var på dette sted ikke direkte mulighed for at foretage observation af de unges musikvaner på nogen meningsfuld måde. Så jeg skabte i samarbejde med gymnasiet selv en session om musik, idet de afsatte en dobbelt historietime til formålet. En pragmatisk grund til at afholde denne session med en samlet klasse i en skemalagt time var som nævnt også, at de unge havde så travlt, at aftaler om interviews uden for skoletiden blev aflyst flere gange. Måneder senere bliver denne store gruppesession dog fulgt op af mere intime samtaler med færre deltagere i en periode med mindre travlhed.

Der har været bred opbakning til ideen om at tale om musik i et par timer med en forsker udefra, sagde læreren, da han tog imod mig.

#### **Gymnasiet, januar 2014**

*Læreren og jeg er de eneste etniske danskere i lokalet, i det omfang betegnelsen  
overhovedet giver mening blandt unge, hvis familier typisk har boet og arbejdet i*

---

<sup>58</sup> Alle navne er pseudonymer

<sup>59</sup> Ved gymnasiereformen i 2005 blev musik afskaffet som obligatorisk fag i 1.g i hele landet.

*Danmark siden 60'erne. Mange, men ikke alle, kvinder har tørklæder på. Variationen af tørklæder er stor. Det er svært at vælge imellem de talløse betegnelser, man kunne hæfte på sådan en gruppe unge. Jeg vil gerne forklare dem, hvorfor jeg er til stede og hvor min interesse ligger. En ting er at sidde foran en person eller en lille gruppe og forklare, at projektet handler om unge med muslimsk baggrund. At sige det samme til en større gruppe unge, med alle deres forskelligheder, aktualiserer, hvor upræcis betegnelsen er.*

Denne eftermiddag forløb på den måde, at eleverne hver især præsenterede musik, der betyder noget for dem. Derefter diskuterede vi i plenum, hvad eleverne hver især lægger i den pågældende musik. Læreren havde på forhånd orienteret klassen om, hvad min forskning handler om.

Uanset at de unge kendte hinanden og deres lærer, og at denne session fandt sted i deres vante daglige omgivelser, var dette på ingen måde en naturlig situation. Metodisk var der nærmere tale om et eksperiment, som muligvis siger mere om, hvordan musik kan bruges i denne sociale kontekst, end om, hvordan disse unge til hverdag bruger musik. Men der tegner sig det til trods nogle mønstre, som, i samspil med resten af afhandlingens resultater, kan bruges til at diskutere musikforbruget blandt unge med muslimsk baggrund. For det første viste denne lange gruppesession med en vis sikkerhed, at musik er en vigtig del af disse unges hverdag. Genremæssigt var der stor variation, men uanset hvad, der blev spillet, var der respons og diskussionslyst, foruden stor viden om kunstnere og genrer. Her følger nogle eksempler på, de unge elevers selvvalgte musik og de diskussioner, de medførte.

### 5.1.2 Drake og Beyoncé. Køn og afgrænsning

*Derya og Mirjam starter eftermiddagens musikeksempler med en duet med Beyoncé og Drake<sup>60</sup> De er veninder og supplerer hinanden. Klassens unge mænd er ikke overvældende begejstrede for duetten imellem Beyoncé og Drake. Et par af dem viser tydeligt deres afstand til sangen. "Jeg hader Drake", siger en ung mand. "de fleste af hans fans er piger!", fastslår en anden. Øjeblikkeligt protesterer mange unge kvinder højlydt i munden på hinanden over at Drake reduceres til pigemusik. Forhandling af køn og identitet i klassen er vigtige for mange af de valg, der træffes i disse minutter. Hvem er Drake-fan og hvem støtter de dominerende unge mænd i, at Drake er musik (kun) for piger? Det er markant, som nogle unge mænd bruger mere multietnolekt end kvinderne. Det er også interessant, at kvinderne insisterer hårdnakket på, at Drake også har mandlige fans. Imens vi venter på den næste på scenen, kan man høre et par andre unge kvinder sidde og synge stille, men selvbevidst, videre på Beyoncé/Drake-duetten.*

Det er åbenbart ikke cool at høre alt for ensidigt feminint kodet musik, heller ikke blandt klassens kvinder. Ensidigt maskulint kodet musik er en anden sag: Unge mænd plejer ikke at protestere over at rapmusik ofte tillægges en klar maskulin affinitet.

Et afgørende argument fra klassens unge mænd var tilsyneladende, at Drake ikke er rigtig rapper. Og så er der indholdet i sangene. Som en ung mand sagde: "Hans rap handler

---

<sup>60</sup> (Beyoncé/Drake; "Mine", Parkwood.Columbia 2013)

ALTID om kærlighed!”, hvortil en kvinde hurtigt replicerede at Drake er ”lækker”. Kvinderne som medbragte sangen, gjorde gældende, at det netop er blandingen imellem Beyoncés bløde udtryk og Drakes rap-attitude, som gør nummeret til ”en perfekt kombination”, som de udtrykte det. Uanset at næsten alle kommentarer til Drake/Beyoncé blev leveret med humoristisk distance og at mange grinte højt under det meste af diskussionen var der antageligt vigtige ting på spil. Nogle grænser imellem køn blev markeret ganske skarpt.

### 5.1.3 Halim spiller politisk musik

Den unge mand Halim spillede en helt anden type musik for klassen. Nu handlede det om undertrykkelse, politik og krig og ikke længere om drenge- og pigemusik. Han valgte Lowkeys *Million man March* feat. Mai Khalil fra 2011. Lowkey er engelsk/iransk musiker og aktivist, som har ytret sig kritisk om vestlige landes udenrigspolitik, specielt når det gælder Israels rolle i Mellemøsten. Videoen til sangen er fyldt med stærke billeder af optøjer og slagsmål imellem politi og demonstranter. Det kunne være video fra en nyhedsudsendelse om Gazakonflikten. Sangens tekst består i forskellige nedslag i uretfærdigheder begået i Vesten efter 11. september. Der er også referencer til konflikten imellem Israel og Palæstina.

My back's against the wall  
But you can't kill us all  
Even if you take my life  
Still we will survive  
We shall overcome  
And the tables will turn<sup>61</sup>

[...]

If I get victimized by Gideon's spies  
I sympathize with that Brazilian guy  
on the tube, but we're used to the hideous lie  
Your civilians die - millions cry  
Our civilians die - they're militants, right?<sup>62</sup>

*Halim: Sangeren hedder Lowkey. Han er oprindelig fra Iran af, men han er født i England [...] I denne her sang, der siger han at ”frihed det er noget, jeg beundrer”, men vi er i krig, så hit med... så giv mig et sværd. Og det han mener med sværd, det siger han også senere hen i sin sang, at pen, altså en blyant, den er bedre end et sværd. Så hellere udtrykke nogle ting med ord, end at gå i krig. Så siger han også selvom du slår mig ihjel, eller eller... binder mig på mund og hånd, så vil han på en måde sige at så vil der stadig på en måde være 1 million, der stadig vil gå videre på min vej.*

---

<sup>61</sup> Sangens titel refererer til en event i Washington DC i 1995, hvor tusinder markerede deres støtte til den fortsatte kamp for racelighed i USA. Omkvædets brug af citatet fra borgerrettighedskampens historiske slagsang *We Shall Overcome* kobler ligeledes det sorte USA's politiske kampe til nutidens konflikter.

<sup>62</sup> Lowkey feat Mai Khalil; Million Man March, *Soundtrack to the Struggle*, Mesopotamia Music, 2011

*Selvom du slår mig ihjel, så vil der stadig være en million, der kommer tilbage og hævner mig.*

Halim fortalte om sangen, at den handler om konflikterne i Mellemøsten, men også om krig generelt. Når Halim sagde, at musikeren Lowkey oprindeligt er fra Iran, men født i England, kan det være en ren fortalelse, men det kan også udtrykke en underliggende forståelse af at etnicitet, forstået som familiemæssig baggrund, i mange tilfælde vejer mindst ligeså tungt som fødested. Det er i så fald en signifikant udmelding fra en ung mand, hvis familie har boet i Danmark i generationer. Man bliver ikke engelsk af at være født i England. Denne opfattelse ligger helt tråd i med Lowkeys sang om fremmedgørelse og uretfærdighed i Vesten<sup>63</sup>. Set i forhold til den livlige diskussion om Drake og hans publikum, var dette et øjeblik, hvor klassen var stille. Der var ingen, som nu råbte op om drenge- og pigemusik. Måske forstod eleverne nok af nummerets tekst til at erkende, at det handler om alvorlige konflikter og uretfærdigheder. Eller også markerede stilheden og fraværet af kommentarer respekt for Halim, som tydeligvis var glad for Lowkey og tog musikkens budskab seriøst. Halim var velartikuleret og nød en vis status i klassen. Hans henkastede reference til PHs vise tyder på, at han gerne vil fremstå som en kultiveret person med danmarkshistorien i orden. Halim fortalte, at han overvejende hører musik, som har mening, hvilket for ham især er lig rap-musik. 2Pac er igen eksemplet, der nævnes:

*Men det er mere fordi at jeg kan godt lide at høre på noget, som på en måde prøver at sende et budskab. Det kan være fx ham der Lowkey, vi hørte før, det kan også være 2Pac.*

Rapmusik er noget, der kan bruges til at markere et politisk budskab om generel global uretfærdighed. Det var også meldingen fra de unge i kapitlet om underprivilegerede rammer. Men i denne situation var der mere distance til budskabet. Halim var ikke umiddelbart en del af de konflikter, denne sang handler om. Han er ikke ”fra gaden”, men han markerede, at han er politisk bevidst og interesseret i verdens konflikter. Det vækkede åbenbart respekt i klassen.

#### 5.1.4 Murat

*Murat er blandt de meget få udøvende musikere, jeg har mødt udenfor rapmiljøet. Han spiller ind imellem til bryllupper. Murat har tydeligvis forberedt sig, og endda medbragt en egnet stol. Han spørger retorisk hvem i klassen der ikke kender hans instrument; det gør langt de fleste. Det fremgår at mange af disse unge gerne hører tyrkisk musik.*

*Murat vil starte med et stykke fra en tyrkisk tv-serie, fortæller han. ”Det er en sang uden ord” fortæller han et par piger, som ellers håbefuldt spørger, om han også skal synge. Han spiller et kort akkordbaseret stykke i en moltoneart, som er præget af*

---

<sup>63</sup> ”The Brazilian Guy on the Tube” som Lowkey refererer til, var en ung mand, som i 2005 blev skudt og dræbt af politiets specialenheder i Londons undergrundsbane i en kontroversiel aktion rettet mod formodede terrorister. Det er ofte blevet fremført, at det var brasilianerens etniske markører (hans fænotypiske lighed med personer fra Mellemøsten), som især gjorde at politiet fejlagtigt antog ham for en terrorist og skød ham.

*svævende mikrotonale intervaller. Stykket er idiomatisk for Murats instrument, men man kan fornemme at mange vendinger er teknisk vanskelige. Han er koncentreret. Samtidig kan man se, at den unge mand er ret scenevant og kender sin [instrument]. Det lyder godt. Klassen er fuldstændig stille imens der spilles. Murat fortæller at hans specifikke instrument har en lang historie og er håndbygget.*

*Klassen får et selvsikkert foredrag om instrumentets forskellige kulturelle betydninger. For eksempel fortæller Murat, at de største [instrument]-spillere i det moderne Tyrkiet typisk er alevitter<sup>64</sup>, imens han lejlighedsvis og ubesværet slår strofer an, for at understrege pointer. Han ved godt, at nogle mener, at islam har forbehold mod musik:*

*Murat: Altså, fordi at, æh... rent religiøst så er der mange.... Det her det er en minoritetsgruppe, som gør det her... og det er dem, der præger instrumentet størst... og der er mange der siger, det her det er ikke en måde at tilbede Gud på – og så begynder de at danse og sådan noget... og det... der er selvfølgelig nogen der siger at øh... at islam ikke har været igennem en middelalder og sådan noget, så de har ikke fået den der musikalske liberalisering og sådan noget... det er stadig som det er.*

Murat ved godt at der er en diskussion, men den interesserede ham ikke her. Ingen i klassen så ud til at være interesserede i dette emne. De ville hellere høre Murat spille.

Gymnasielæreren brugte anledningen til at spørge, om de andre elevers forhold til udøvende musik. ”Er der andre her, der spiller selv?”, spurgte han. Ingen af eleverne svarede bekræftende, men der kom heller ikke nogen klare svar i den modsatte retning. En enkelt mumlede noget om at religionen ”ikke giver lov”, men det var ikke noget, hun ønsker at uddybe. Jeg sporede en vis ambivalens i klassen. Murat tog selv ordet:

*Der er een anden en her på skolen der spiller, men der er ikke så mange af os tilbage... af unge mennesker. Der er mange der interesserer sig, der er mange der rigtig gerne vil spille de her musikinstrumenter. Fordi... jamen.... Musikken er stadig i mange af de her miljøer, du skal regne med at 40% af det, klassen sådan i gennemsnit hører, det er sådan tyrkisk musik med sådan nogle instrumenter.*

De fleste i klassen gav Murat ret i den udlægning. Tyrkisk og kurdisk folkemusik er åbenbart noget, de fleste i klassen kender og lytter til, men der var ikke nogen der sagde, at de spillede selv. Der var ingen, der i øvrigt kommenterede Murats bemærkning om, at kun meget få af gymnasiets elever er musikalsk aktive. Hans opfattelse af, at mange gerne ville spille tyrkisk musik var der heller ingen, der havde kommentarer til. Kun meget få af skolens elever giver udtryk for et aktivt forhold til musikudøvelse, fortalte læreren senere. Han har kun kendskab til Murat og een anden elev. Som tidligere nævnt har de unge ofte meget travlt med lektier, hvilket jeg selv har mærket resultaterne af i form af aflysninger.

*Rollen som musiker giver Murat længere taletid, end nogen af de andre unge får denne eftermiddag. Der er klart prestige forbundet med hans*

---

<sup>64</sup> Alevismen er en lille shiamuslimsk retning. Retningen er primært udbredt i Tyrkiet (også blandt kurdere) og er, som sufismen, kendetegnet ved mystisk personlig religionsoplevelse.

*talenter, som rækker langt ud over hans færdigheder inden for tyrkisk musik:*

*JS: Er den svær at spille på?*

*Murat: Det ved jeg ikke... Man kan også spille på den som en guitar!!*

*Murat skifter overlegent hurtigt teknik, og begynder at spille rockrytmer. Klassen jubler. Han kunne blive ved længe. Selvom Murat har et nært forhold til bestemte regionale og nationale repertoarer, er han vist ikke indstillet på at sætte sig selv i bås som etnisk musiker. Da læreren spørger om han vil gå videre med musikken, tøver han lidt og siger: "Måske. Efter gymnasiet".*

### **5.1.5 Faruk. Blød musik til hård træning**

*Omsider blev det Faruks tur. Han har flere gange diskret markeret at Murats foredrag var lovlig langt. Han spiller Trey Songz' oh Nana, som er relativt blød og stille R & B med ret erotisk indhold. Videoen kobler fitnessstræning og sex på temmelig utvetydig vis.*

Ooh, na-na  
Look what you done started  
Ooh, na-na  
Why you gotta act so naughty  
Ooh, na-na  
I'm 'bout to spend all this cash  
Ooh, na-na  
If you keep shaking that [ass], oh, oh<sup>65</sup>

*Faruk er tæt bygget, korthåret og meget muskuløs. Han går vist op i sin egen fysiske træning. Muligvis er det kontrasten imellem hans macho-image og den bløde lyd af Trey Songz's omkvæd, foruden nummerets ret utilslørede seksuelle temaer, der får mange til at grine. Måske nogen af de andre kender sangens video. Faruk smiler selv lidt kejtet. Men han står ved sin sang, og lader den spille færdig. Uanset at sangen er fyldt med seksualitet, er det en kærlighedssang. På videoen antydes det kraftigt, at det er kvinden, der dominerer, der er endda nogle referencer til S/M-praksis.*

*Faruk: Det er Trey Songz, det er min yndlingssanger, ikke? Grunden til at jeg hører sangen, det' fordi... jeg synes osse nogen gange, når jeg hører musik, det kommer også tit an på hvoffor et humør... meeen... generelt så hører jeg det der musik, som jeg kan træne til.*

*Alle griner højt af Faruk. Det er svært at kapere billedet af den unge mand i fitnessmaskiner, med den erotiske musik i ørene.*

*JS: Du hører det, når du træner?*

---

<sup>65</sup> Trey Songz "Na Na", Trigga, Songbook, Atlantic, 2014



Jeg passede på ikke at lave for meget sjov med Faruk. Omvendt spillede han helt klart op til at vi skulle duellere på ord. Faruk kommunikerede med de voksne med en helt anden strategi, end den musikkyndige Murat, som succesfuldt kunne appellere til et fælleskab som fagfolk i præsentationen af sig selv som musiker. Jeg valgte at gå med på Faruks humor, med den formodning, at alvor og voksen-attitude ville virke som magtmanifestation i denne situation. Det virkede i denne situation mere passende at vise Faruk respekt, ved at give ham lidt modstand (Brinkmann, 2014, 266).

*Faruk: nej, det er bare fordi... der er bare noget.... Altså', når man træner, så skal man også have et (sic) rytme i kroppen, så, jeg synes den giver mig det der rytme. Der er hurtigt gang i den, sådan...*

*JS: Hvad med teksten til den her sang? Jeg forstod ikke så meget af den...?*

*Faruk: Altså, hans sange de handler generelt om sex, og... øh... Han synger om en dame... [pause, hvor Faruk kigger rundt] Som han gerne vil være sammen med!*

*Mange synes vist det er cool, at Faruk kan snakke så åbenlyst om den slags. Især kvinderne fniser af ham. Det er svært at afgøre, om det er fordi, han er lidt pinlig og sjov, eller om det omvendt er fordi han faktisk formår at blande en følsom side ind i sit ellers ret hårdkogte image. En følsom side, som de egentlig godt kan lide.*

Faruk talte med ret udpræget multietnolekt. Han lignede en hård fyr, han træner hårdt, han talte direkte om sex og han var ikke bange for at lave sjov med autoriteter. Man kunne godt se ham som en af dem, der kan kapitalisere på intersektioner imellem etnisk/racial andethed, maskulin seksualitet og farlighed (Jensen, 2007). Men ved timens start var han, som de andre, stille og seriøs da læreren gav vigtige beskeder om den forestående eksamen: Han har andre sider, end denne hårde fyr. Men muligheden for at spille sin yndlingsmusik for klassen gav ham en chance for at bruge nogle stereotyper aktivt. Musikken tilbød ham denne position i sammenhæng med den sociale situation, han befandt sig i (DeNora, 2010, 165). Faruk spillede ironisk på sin indvandreridentitet, samtidig med at han fik kvindernes fulde opmærksomhed ved at spille en relativt erotisk sang, som tilmed indeholder kraftig ambivalens i forhold til kønsroller.

Faruk aktualiserer diskussionen om, hvorvidt interviews siger noget om virkeligheden uden for sig selv. Spørgsmålet om, hvilke relationer Faruks musik i dette tilfælde indgår i, giver to svar. For det første er det antageligt helt i overensstemmelse med virkeligheden når den unge mand sagde, at han ofte træner til Trey Songz's musik, og at han dermed bruger den til motivation og selvregulering: For at få pulsen op og etablere en rytme i helt bogstavelig forstand. Der kommer "hurtigt gang i den", som han selv sagde. I denne henseende er musik en Selvets teknologi. Den indgår i Faruks relation til hans egen krop og dens aktiviteter i en bestemt ramme og med et bestemt formål.

Men han satte sin musik i spil på anden vis i den konkrete situation i klassen. Han brugte den i en kompliceret relation, som omfattede klassens unge kvinder, de tilstedeværende voksne og måske også en strategisk sammenlæsning af etnisk andenhed, frækhed og seksuel formåen

(Jensen, 2007, Jensen, 2008). Det er tænkeligt at valget foregår ubevidst, men den unge mand fik i klassen en respons på sin musik, som han ikke ville have fået i et 1-1 interview med en voksen mand.

#### **5.1.6 Forskel og fremmedgørelse. En fejl med signifikante konsekvenser**

*Der var nogen der blev kede af det, da du spurgte, hvad de troede man hører på sådan andre, eller... almindelige danske gymnasier, om der var forskel. De troede måske du mente, at de ikke var... sådan... danske. For de vil gerne se sig som danske på den måde.*

Peter, historielærer på Gymnasiet, interview januar 2014

Bemærkningen refererer til en af de ganske få mindre heldige situationer, jeg har oplevet i mit feltarbejde. Efter næsten to timers lytten og plenumsnak, spurgte jeg i gymnasieklassen, hvad de tror, man hører på andre gymnasier. De humoristiske kommentarer og den gode stemning gjorde, at jeg forsøgte at spørge til elevernes opfattelse af kulturelle forskelle, siden dette er et gymnasium med en klar etnisk profil. Men i mit spørgsmål kom jeg til at formulere, at Gymnasiet ikke er et normalt sted, set i forhold til andre danske gymnasier. Min brug af ordet ”normalt” var uheldigt. Eleverne hørte muligvis at jeg implicit spurgte til generelle forskelle og ikke bare til musikken. De hørte måske, at de bliver fremmedgjort i generel forstand. Det var i hvert fald lærerens udlægning, da vi senere talte om episoden.

Nogle elever mumlede og så lidt forvirrede ud, inden svarene begyndte at komme. Jeg havde tydeligvis gjort noget dumt ved at antyde, at dette er et unormalt sted, uanset det faktisk korrekte i at betragte Gymnasiet som relativt enestående. Selvom eleverne selv havde fortalt om tyrkisk og kurdisk musik og generelt fremstod afslappede og humoristisk bevidste om deres etniske baggrund, ønskede de ikke en rolle som anderledes. Hvis mennesker føler sig tiltalt eller positioneret som unormale, vil de ofte reagere negativt og strategisk forsøge at genvinde en position som normal (Jensen, 2007, 123, Vitus, 2014, 130, 132). Så længe eleverne fik lov til at styre, hvilke etniske markører der blev aktiveret, kunne de godt bruge dem til positionering af sig selv. Men i det øjeblik begrebet normal blev italesat udefra (fra gæstens side) som noget komparativt, var det en anden sag. Eleverne gjorde aktivt modstand mod en bestemt interpellation.

Man kan godt opfatte situationen som et eksempel på, hvordan også deciderede fejltagelser kan generere brugbar viden (Thuesen, Tanggaard & Vitus Andersen, 2014). Elevernes reaktion på mit kluntede spørgsmål er interessant, fordi den viser at, kolliderende diskurser om danskhed/fremmedhed er latent til stede hos disse unge, også i en fredsommelig og humoristisk diskussion om musik og musiksmag. Det tilkom ikke en udefrakommende at antyde, at de skulle være mindre normale, end unge på andre gymnasier. Her er der en relativt klar forskel til de to foregående kapitler. For mange af andre informanter tager netop forskelle på sig som en del af præmissen for vores samtaler: De muslimske kvinder i kapitel 4 satte eksplicit deres musikalske valg op som modsætning til danske musikvaner. Informanterne fra underprivilegerede områder udtrykte på lignende måde, men fra et helt andet ståsted, at de er bevidste om, og delvist påtager sig, en position som marginale, for eksempel sprogligt og musikalsk.

I efterrationalisering afspejler situationen mere end blot forskerens ubetænksomhed i formuleringen af spørgsmålet. At denne uheldige oplevelse finder sted netop blandt disse, nærmest pr. definition velintegrerede,<sup>66</sup> middelklasseunge, er signifikant på flere måder. Interviewsituationen med de unge på Gymnasiet var ironisk nok tæt på at være *normal* for en person med min egen (gymnasie-)erfaring. Her var ingen kriminalpræventiv dagsorden, ingen gangsterattituder eller religiøse diskurser eller andre umiddelbare tegn på, at jeg befandt mig i et politisk og potentielt emotionelt ladet felt. Metodisk viser episoden at man også (især) i tilsyneladende hjemlige rammer, skal være opmærksom på betydningen af begreber (Kristiansen & Krogstrup, 2012, 91). Jo tættere jeg kom på min egen middelklassenormalitet, jo mere ladet blev begrebet normalt faktisk.

Da først den lidt forvirrede stemning fortog sig på Gymnasiet, kom der meget reflekterede bud på, hvori eventuelle forskelle i musikkultur kan bestå imellem disse unge og det, de nu karakteristisk nok *selv* omtalte som dansk ungdom. Mange kommentarer handlede om køn. Flere unge mænd i klassen mente at deres forhold til musik adskiller dem fra danske unge mænd. Men de mener, at kvinderne ofte hører det samme, både på dette gymnasium og på steder med flere etnisk danske unge:

*Halim: Pigerne hører stadig det samme... Jeg siger bare, pigerne har stadig de samme tanker omkring det med sådan... Drake og Justin Bieber. Det tror jeg nok at alle piger vil have. Men det er mere drengene tror jeg nok. Fordi en som mig... jeg har ikke noget imod Justin Bieber overhovedet... jeg kan bare ik' lide hans sange, for hans sange, hans stemme lyder for klamt, synes jeg!*

Denne bemærkning kom i flere variationer. Mange af de unge mænd pegede på at rapmusik, for eksempel 2pac, er noget *de* hører, som danske unge mænd *ikke* hører ligeså meget. De mente tilsyneladende at forskelle i musiksmag primært findes blandt mænd og ikke blandt kvinderne. Rapmusik bruges i denne situation af nogle af disse unge mænd til relatere til en maskulinitetsdiskurs, som trækker på tidligere nævnte forestillinger om den etniske Anden som attraktiv og lidt farlig. De nævnte ofte musik i forbindelse med fysisk træning, hvilket også kan have med dette at gøre. Men til forskel fra de unge mænd i Vesthaven var der et tykt lag ironi ind over deres forhold til rapmusik, og disse gymnasieelevers brug af stereotyper virkede ret strategisk. Halim talte om 2Pac og overdrev nok sin multietnolekt, da han sammenlignede sig selv med ”danske drenge”:

*Men jeg kan bedre lide, jeg kan bedre lide en som 2pac... når jeg hører musik, så er det ligesom Faruk gør, når at jeg træner... Altså jeg kan godt lide stemmer, der er rå stemme.... Og så når han bander osse. Det kan jeg godt lide!*

---

<sup>66</sup> ”Velintegrerede” er et problematisk begreb, men det bruges her en smule polemisk, netop fordi aktiv deltagelse i uddannelse og arbejdsliv er blandt de mest universelt anvendte kriterier for vellykket integration. I mange tilfælde anset som *sine qua non*. Se (Gad, 2011, Stæhr & Madsen, 2015)

Til trods for modviljen mod at blive tilbudt en plads som unormal, kunne de unge mandlige gymnasieelever godt bruge musikalske stereotyper ironisk og humoristisk. Der var ingen på Gymnasiet, der talte om personlige historier fra gaden eller blokken.

Ingen af kvinderne protesterede over at de unge mænd mente at gymnasiepiger hører det samme, uanset etnisk eller kulturel baggrund. En kvinde sagde dog, at hun ville forvente mere musik med seksuelt betonet indhold på et dansk gymnasium:

*Aisha: jeg tror hvis det havde været en flok danskere, så var det mere sådan, øhhhhh... altså altså ik' på en dårlig måde [...] jeg tror der er mere... jeg tror de har mere.... Flere sange om æh... nogle ting, som måske er lidt tabu for os*

*Jeg har forstået, at hun måske ikke vil sige ordet sex højt og jeg vil ikke bringe hende i forlegenhed ved at lægge hende dette ord i munden. Men Aisha tager selv ordet igen, selvom jeg er lige ved at gå videre, for at hun ikke skal føle sig udstillet:*

*Aisha: Sådan noget som, jeg ved det ikke altså, altså lidt mere sådan noget... sådan nogle der handler om sex, hvis... hvis jeg skal være ærlig... Ja, ja men mere sådan åbenlyst, fordi de er mere sådan... fordi de kan godt snakke om det som om det var en normal ting. Men sådan er det ikke imellem os. Der er der lidt mere, sådan mellemrum... hvis du forstår?*

*Den unge kvindes kommentar når at få følgeskab af en bemærkning fra Faruk om, at der næppe er forskel og at det handler om, at mange slet ikke forstå teksterne til det, de hører. For Drake synger også om sex, siger han. Det er en bemærkning mange nikker til. Sex er ikke et emne jeg vil forfølge blandt en så stor gruppe af unge, som kender hinanden.*

Da vi talte om forskelle til andre gymnasier kunne mange af eleverne i gymnasieklassen trække på deres flerkulturelle baggrund. Flere af dem havde også gået på andre gymnasier, foruden folkeskoler med etnisk blandet profil. Det blev nævnt at klasse og socioøkonomi er vigtige faktorer når det gælder musikforbrug. Samtidig fremgik det igen at etnicitet og klasse er svære at adskille:

*Elif: Måske kan forskellen være hvor, eller hvordan, miljøet er i den by, du går i skole i. Måske, hvis det er sådan en slags ghetto-by, så er det lidt mere hårde sange, du hører. Men hvis det er lidt mere sådan dansk, hvor der ikke er indvandrere, så er det mere de danske sange du ku' høre.*

Elif udtrykte ret præcist et forhold, der har været berørt flere gange undervejs i afhandlingen: Etnicitet er ikke bare etnicitet. Klasse og status er i høj grad med til at bestemme, hvordan en personlig etnisk baggrund opfattes. Samtidig markerer hun en distinktion imellem indvandrere og dansk. En distinktion imellem minoritet og majoritet. Men det må formentlig opfattes sådan, at dette er endnu et eksempel på en opdeling af verden, der er baseret på øjeblikkets behov for at beskrive komplicerede forhold på en simpel måde.

### 5.1.7 Opsummering

Ovenstående dækker nogle af de temaer, der blev berørt i en diskussion om musik blandt en større gruppe gymnasieelever med overvejende tyrkisk baggrund. Som allerede nævnt, var

der tale om en slags eksperiment, i den forstand at rammerne for de unges brug af musik i de pågældende timer ikke var deres normale hverdag, uanset at både fysiske omgivelser og de involverede klassekammerater var velkendte. Det at der var en gæst udefra, og at fokus blev rettet direkte mod musik har uden tvivl påvirket informanterne. Jeg vil derfor være forsigtig med at drage for mange slutninger ud fra de foregående cases, ud over dem man kan fremdrage af selve situationerne.

Det fremgår at der er stor variation i den musik der blev spillet og talt om. Nogle piger spillede R&B, en ung mand spillede tyrkisk musik på sit eget instrument, en spillede politisk musik og endelig var der den unge mand, som kunne aktivere nogle stereotyper, og bruge musik til at positionere sig som mand med en kant af oprør og seksuel power. Køn og kønsforskelle havde, næppe overraskende, en vis rolle i en forsamling med denne aldersfordeling (17-19 år). Især i begyndelsen blev der brugt meget tid på positionering mænd og kvinder imellem. Desuden fyldte konkrete referencer til især tyrkisk og kurdisk nationalitet/etnicitet en hel del. Modsat mange andre unge jeg har mødt, talte disse gymnasieelever gerne om musik som noget, der relaterer til deres familiebaggrund og specifikke etnicitet. Som jeg senere vil diskutere i mere generelle vendinger, forekommer det mig at koblingen musik og specifik etnicitet er forholdsvis almindelig blandt middelklasseungdom. Flere elever hørte til eksempel både tyrkisk og armensk pop og folkemusik, sagde de. En position som fremmed, sommetider muslim, som en modsætning til dansk, blev lejlighedsvis indtaget, men det fremgår, at dette er et følsomt område: At blive positioneret *udefra* som ”unormale” musikbrugere var ikke noget, disse unge syntes om. Religion blev direkte nævnt nogle enkelte gange, første gang da en ung kvinde uden at gå i detaljer sagde, at det at være udøvende musiker kunne være problematisk. Der var en vis uenighed om, hvorvidt der kan findes religiøst begrundede forskelle i omgangen med erotisk ladet musik. Selvom en ung kvinde mente, at man blandt danske unge nok hørte mere seksuelt præget musik, med årsag i en generelt mere frigjort indstilling, var der flere der var uenige. Som en sagde, er der seksuelt indhold i meget af det, klassen hører, hvis blot man forstår teksten. Dette emne vender vi tilbage til i et kommende underafsnit om fester og kønsopdeling.

## 5.2 Bollywood: Etnicitet, musik og middelklasse

Til forskel fra de to øvrige hovedkapitler fylder etnicitet forstået som tilhørsforhold til bestemte nationaliteter og regioner en hel del blandt unge i dette kapitel. Mange unge med middelklassebaggrund brugte gerne musik med klar reference til for eksempel en pakistansk familierelation. Den følgende korte feltnote kan illustrere dette, ikke mindst fordi deltagerne i gruppeinterviewet kommer fra to forskellige københavnske bydele, selvom de går på samme skole. Det følgende er baseret på samme gruppeinterview, som bruges i afsnittet om musik og farlighed (se 4.8.2). Til stede er to drenge fra Villakvarterets middelklassekvarter og to fra Forstaden, som er en nærliggende socioøkonomisk udfordret bydel.



Figur 12. Fra Shawas' videoklip

### *Villakvarterets Skole, december 2012*

*Sadiq fra Villakvarterets, som har pakistansk baggrund, starter gruppeinterviewet med at spille et Bollywood-nummer med Rahat Nusrat Fateh Ali Khan.<sup>67</sup> Sadiq er en spinkel, køn og lidt genert ung mand, og virker en smule ambivalent omkring sin interesse for denne genre. Det valgte nummer er fra en kærlighedsfilm. Videoklipet spiller i 6 minutter, hvoraf de fleste går med fællesdans udført af unge kvinder i tækkelige pastelfarvede dragter. Videoen understøtter musikken, som er blød pop med baggrund af bl.a. tabla og fløjte. Sangen udvikler sig til en dansevenlig hybrid imellem indisk/pakistansk og vestlig musik. Sangen er på urdu, men filmen er på hindi, fortæller Sadiq. Men det er vist heller ikke filmen, der er hovedattraktionen. Det er musikken, der gør Sadiq interesseret i genren, selvom han ikke er god til urdu og slet ikke til hindi. Der fnises en del om bordet. Sadiq ironiserer selv lidt over sin musik og musikvideoen, som opleves som lidt feminin blandt de andre. Sadiq joker selv med dette, så ingen kan lade være med at grine med. Bollywoodvideoen får især de to unge mænd fra Forstaden til at grine af Sadiq, som åbenbart har sat sig selv på spil som mand, ved at starte med denne video. Dette er ikke specielt mandig musik, fremgår det af kommentarerne om bordet.*

---

<sup>67</sup> Nummeret er *O Re Piya* (Urdu: Oh min elskede) fra dansefilmen *Aaja Nachle* (Come, let's Dance). Sangeren er nevø til den afdøde Quawallimester Nusrat Fateh Ali Khan.

Bollywood sælger godt blandt pakistanere både i Pakistan og i diasporaen, herunder Danmark (Fock, 2000, 28). Denne indiske hybrid imellem traditionel musik, pop og musical produceres ofte på urdu med dette pakistanske marked for øje. Blandt mange informanter, ikke blot pakistanere, har jeg mødt interesse for genren. I nogle pakistanske familier, fortalte en informant, er Bollywood nærmest synonymt med musik, for eksempel til bryllupsfester. Mange informanter grinede eller smilede ironisk, når de talte om denne genre. Det er måske underholdning med et vist underlødigt præg. Filmenes *musik* er oftest det, der refereres til med ordet Bollywood (Gopal & Moorti, 2008, 1, 5).<sup>68</sup>

I interviewet ovenfor tog en flok unge ironisk afstand fra Bollywood, som bliver placeret som lidt feminin, især blandt de tilstedeværende Forstaden-beboere. Senere i det pågældende interview fortalte drengene fra Forstaden (som har henholdsvis kurdisk og somalisk baggrund), at de faktisk også hører "lidt Bollywood", som de sagde. De sagde også at de kunne finde på at høre tyrkisk og nordafrikansk pop derhjemme. Men de valgte at spille amerikansk og fransk rapmusik igennem hele gruppeinterviewet, modsat de unge fra Villakvarterets, som spillede en del pakistansk og marokkansk musik. I afsnit 4.5.4 om etniske relationer og musik blandt underprivilegerede unge fremlagde jeg den hypotese at "etnisk" musik ofte forbindes med piger, med hjemmet og med forældregenerationen: Selvom man gerne relaterede til universel og overordnet etnisk fremmedhed via musik (og sprog), var der kun få eksempler på, at de unge fra et sted som Vesthaven valgte musik med specifik etnisk eller national karakter. Men som jeg også foreslog i nævnte afsnit, handler dette fravalg af etnisk musik måske i høj grad om de diskursive rammer, der er for det givne interview: Positionen som rapper eller rapfan udelukker muligvis helt eller delvist positioner, som trækker på specifik etnicitet (Knudsen, 2008, 69).

Hvad etnicitet udtrykt ved musik overhovedet er for en størrelse, er Bollywood velegnet til at illustrere. Som den unge kvinde Neelam selvironisk sagde, er det "lidt sjovt" at hun nostalgisk bruger en *indisk* produceret musikgenre i sin personlige relation til Pakistan. For hende handler det om nostalgi og følelser, siger hun. Men også om kvalitet, især når der skal festes til bryllupper:

*Det er Bollywood, det er primært Bollywood. Altså nu... pakistansk musik er begyndt at blive bedre, og sådan, men det er ikke sådan at det bliver valgt ofte!*

*Neelam, København/Pakistan, (interview, november 2012)*

### 5.3 Køn, fester og musik

I afsnittet om musik og islamisk teologi demonstreres det, hvordan man på pragmatisk vis kan overvinde begrænsninger vedrørende musik og dans ved hjælp af mere eller mindre symbolsk opdeling af fester, forsamlinger og eventuelt musikere efter køn. Eksemplerne i afsnit 3.1.6 er fra Egypten og afspejler en markedsgjort moderniseret islam, som kan rumme og bidrage til forbrugersamfundets underholdningsindustri. Eksemplerne der følger i dette afsnit, er antageligt udtryk for at noget lignende foregår i Danmark, som en ret selvfølgelig ting.

---

<sup>68</sup> Bollywood-begrebet kan også omfatte hele den kultur, der afledes af filmproduktionen; merchandise, radio osv. Bollywood er en af verdens største kulturindustrier. (Gopal & Moorti, 2008)

Nogle unge kvinder fortalte under et gruppeinterview om en privat fødselsdagsfest, de havde deltaget i i København. De lod forstå, at dette var en fest eksklusivt for kvinder. Ved den omtalte fest stod en kvindelig DJ for musikken. Det fortalte fødselsdagens hovedperson med en vis stolthed. Der var klart status forbundet med at hyre underholdning til en privat fest (van Nieuwkerk, 2011b). Kvinderne ville gerne spille et eksempel på den musik, de dansede til ved festen. På en mobiltelefon fandt Enise hurtigt sangen ”Pull up to Me Bumper Baby”, en duet imellem J. Capri og DJ Konshens fra Jamaica. Det er nærmest en konvention i den pågældende jamaicanske genre, dancehall, at teksten synges eller rappes på den Jamaicanske udgave af engelsk, Patwa, som er meget svært forståelig. Nummeret er kendetegnet ved hårdtpumpet rytme og tung bas.

”Pull up to Me Bumper Baby” er remake af en erotisk ladet Grace Jones-sang fra 1981:

*Pull up to the bumper baby,  
In your long black limousine,  
Pull up to my bumper baby,  
And drive it in between*

Tekstuddraget behøver næppe videre oversættelse. Den er meget direkte seksuel, og den referer direkte til sort maskulinitet og potens, hvilket i øvrigt er et almindeligt træk ved genren (Cooper, 2004). Det understreges, at en forudsætningsløs lytter næppe umiddelbart ville opfatte ordene i denne jamaicanske version af nummeret. At kvinderne netop vælger denne sang til at illustrere festens musik, åbner for flere interessante diskussioner om musik og kønsopdeling. Især når man forstår konteksten: Nummeret bliver spillet under et gruppeinterview på et handelsgymnasium. Der var tre 18-19 årige tørklædebærende kvindelige informanter til stede, foruden kvindernes yngre mandlige lærer og mig som interviewer. Før sangen spillede, sagde en af kvinderne grinende til læreren, at nu ville han få sig ”et chock”. Det gjorde han nu ikke, for han forstod ikke teksten. Det var først i transskriptionen af interviewet, at det blev klart for mig, hvad nummeret handler om. Om de pågældende informanter direkte hentydede til sangens semantiske indhold i situationen eller ej, er uopklaret. Men noget tyder på, at det faktisk *var* dette indhold, der skulle bruges til at drille læreren. Måske sangen også var rettet imod mig, som et budskab om, at unge kvinder med muslimsk baggrund ikke nødvendigvis er pæne og kedelige. Under alle omstændigheder viser hændelsen, at selv ret erotisk musik godt kan spilles i rette selskab (se 3.1.7 om det islamiske begreb selskab). I dette tilfælde var en kvindelig DJ og det eksklusivt kvindelige publikum nok til at konstituere dette rette selskab ved en fødselsdagsfest, uanset om de dansende kvinder forstod sangenes tekster eller ej.

I en samtale om bryllupsfester fortalte den dansk-pakistanske kvinde, Neelam, som er midt i tyverne, om, hvor stor grad af variation der kan være i disse festers kønsopdeling, når det gælder musik og dans. Hun betegnede sin egen familie som ”ret almindelig” og sagde:

*Vi stiller os for eksempel aldrig sådan, sammen med drengene og danser, men vi forbyder heller ikke drengene at se, det vi laver... som andre [gør]. Og så er der nogle familier, hvor de giver den gas, sammen, hvor de har øvet noget, fundet på et eller andet sammen. Det er også noget, man lægger rigtig meget mærke til, altså når de gør det sammen, så føler folk, og især vores mødre, ”hold da op, det var godt nok et moderne bryllup”! Det var en*



*moderne familie og....!*

*Neelam, København/Pakistan, (interview, november 2012)*

Neelam grinede og fortalte, at man i hendes store pakistanske netværk respekterer den enkelte families beslutninger, men også at kønsopdeling er noget, der tales om. Det ses, at graden af kønsopdelingen måske er knyttet til nogle forestillinger om progression i tid: I hvert i fald Neelams udlægning forbindes blanding af køn med en ide om modernitet og ”moderne” bryllupper. Dette kunne muligvis ses som en modsætning til det, Van Nieuwkerk iagttager i for eksempel Egypten, hvor det begynder at blive en middelklassetrend at afholde islamisk korrekte bryllupper. Men som Van Nieuwkerk netop viser, følges denne trend af en pragmatisering af, hvad der konstituerer religiøs korrekthed, så også musik og dans kan inkluderes i festerne, og så kønsopdeling kan være ret symbolsk (van Nieuwkerk, 2011b).

Neelam fortalte, at musik ved hendes families og netværks bryllupsfester er en meget vigtig ting, uanset at der ikke er levende musikere til stede. I stedet bruger familiens unge kvinder en hyret DJ til at afvikle en længere række af musiknumre, som er minutiøst sammensat til lejligheden:

*Neelam: Det skal du undersøge, for det er der hvor musikken VIRKELIG ... altså man har jo lavet en hel liste over den musik, der skal høres, den DJ der kommer ud, har fået en liste, faktisk, på hvad han skal sætte på i hvert fald det meste af tide. Når pigen kommer ind, så er det sådan en sang som passer til den entre... og når drengen kommer ind, så skal det være noget der passer til det og... Når familien kommer... Det er sådan virkelig noget, der er planlagt!*

*JS: Så det en del af iscenesættelsen, sådan...?*

*Neelam: Ja! Og musikken, det er noget man bider meget mærke i ”årh det var en god sang det havde valgt til denne her entre” og ”det var en god sang de valgte til der hvor hun så skal sige farvel til familien”, så det er virkelig noget der er gennemtænkt.*

*JS: Men hvem vælger det?*

*Neelam: Det gør pigerne generelt i familien. De står for det der med musikken, musik og DJ og der skal ordnes og gøres.*

I Neelams familie og netværk er der så godt som ingen, der synger eller spiller musik. Det forklarede hun som en blanding af religiøse og kulturelle forhold. Men bryllupsfesterne er en situation, en anledning, hvor musik bruges meget aktivt til at iscenesætte og fejre brudepar og familie. Det er en måde, hvorpå familiens unge kvinder direkte får afgørende indflydelse på festens forløb. En form for æstetisk agens (DeNora, 1999), hvor de unge kvinder via musikken bygger hele narrativer op omkring brudeparret. Samtidig må disse spillelister også ses som en musikalsk manifestation af de unger kvinder selv. Det er også *deres* historier og præferencer, der bliver til musik: Kvindernes foregående møder og (eventuelt virtuelle) samtaler om musikken er en vigtig social del af bryllupsforberedelserne, fortalte Neelam, og forklarede at det er en side af festen, som bliver nøje evalueret bagefter:

*Og det bliver kommenteret bagefter! Nå ej, det var faktisk ærgerligt, hvorfor var det den sang, vi skulle nok have den, det ville passe bedre her og... hun kom kun med sin far og bror, det skulle have været en sang som handlede mere om det i stedet for.... Den der handlede om... det er sådan meget...!*

#### 5.4 Religion, musik og middelklassediskurs

*Når jeg hører Koran derhjemme, så kan jeg skrue ligeså højt op, som jeg vil, uden de andre lukker døren!*

Enise, Handelsgymnasieelev (gruppeinterview, oktober 2014)

Blandt de unge i dette kapitel er der på mange måder variation i måden, musik forstås og bruges på. Dels er der de unge imellem stor variation, og dels kunne de hver især italesætte deres musik på forskellig måde. Religion var kun sjældent direkte omtalt. Den unge kvinde, som ovenfor fortæller at hun gerne hører Koran for åbne døre derhjemme, er den samme, som begejstret og grinende afspillede et meget seksuelt præget dancehallnummer i det foregående afsnit. Det viser noget om, hvordan forskellige positioner kan indtages via musik. Det viser måske også, at hun ikke vil sættes i bås. Enise eksemplificerer den pragmatiske og eklektiske personlige praksis, som er en almindelig del af livet for mange muslimer i Vesten (Herrera & Bayat, 2010, Jeldtoft, 2012, Otterbeck, 2010). Det er konteksten og den omgivende diskurs, der afgør, hvilke muligheder og valg, der er til stede. Man kan som teenager godt spille høj musik derhjemme på en islamisk korrekt måde. Som Herrera udtrykker det, er der kulturelle konventioner forbundet med det at være ung i sig selv. Ungdom er også noget, man gør (Herrera & Bayat, 2010, 6). En af disse konventioner kunne godt være, at unge spiller høj musik på værelset.

Musik praktiseret som levevej eller som seriøs hobby var ikke noget, jeg ofte mødte blandt unge med middelklassebaggrund. Samtaler med sekundære (voksne) informanter fra musikskoler, aftenskoler og lignende steder har givet mig det indtryk, at unge med muslimsk baggrund ikke ofte benytter sådanne tilbud, med mindre de pågældende institutioner decideret er opsøgende. Eva Fock nåede nogenlunde samme konklusion i 2000 (Fock, 2000, 147). Med meget få undtagelser mødte jeg umiddelbart ikke udøvende musikere, heller ikke amatørmusikere, blandt middelklassens unge. Forklaringen på dette var ofte præget af henvisninger til nødvendigheden af at få en god uddannelse, hvormed det blev underforstået at musik eller musikundervisning i hvert fald ikke var noget, man bør bruge tid på, før denne uddannelse er på plads.

På skoler og blandt gymnasieelever stillede jeg ofte spørgsmålet om informanterne selv spillede musik. Svaret var som regel, at musik ikke er et fag, man kan leve af. Samtidig bar svarene også præg af, at musik som levevej for disse unge oftest var lig en egentlig kunstnerisk karriere eller en karriere i underholdningsbranchen:

*Jeg kan sige det på denne her måde at jeg synes ikke at musik er sådan karriere, du ved... du kan ikke tjene på det. Jeg tror ikke Murat [klassekammerat]... når han spiller til nogle bryllupper [...] Jeg tror ikke*

*at han kunne skaffe penge nok til familie, hvis han nu bliver gift og det hele.*

Elma, Gymnasiet, (Gruppeinterview, oktober 2014)

Den unge musiker, Murat, vi mødte i ovenstående afsnit fra Gymnasiet er en af de eneste informanter fra middelklassen, der giver udtryk for et ønske om at gøre mere ved musikken. Men signifikant nok har han ændret holdning en smule, da jeg møder ham igen nogle måneder efter klasesessionen på Gymnasiet. Han giver nu udtryk for, at han vil bruge sin tid på studier, og at han primært spiller alene. Ikke flere bryllupper. Det er i hans tilfælde tilsyneladende især det stigende eksamenspres i gymnasiets sidste år, der sætter sine spor. En lærer fra gymnasiet fortæller, at mange dropper fritidsaktiviteter i det hele taget i det sidste år i gymnasiet. Uddannelse er tilsyneladende imperativt.

Uanset at danske musikinstitutioner savner unge med muslimsk baggrund og uanset at mine resultater tyder på, at dette kapitels middelklasseungdom ikke dyrker amatørmusik i større udstrækning, kan det tænkes at en hel del musikalsk praksis alligevel bliver overset. Rent metodisk har jeg ikke spurgt udførlig til personlig udøvelse af musik, men blot accepteret, at svaret som regel var nej, når informanter blev spurgt, om de ”spiller musik selv”. Dette var muligvis en metodisk fejl, ikke mindst fordi der, som demonstreret, er ret varierede opfattelser af, hvad musik overhovedet *er* blandt informanterne. Dette gælder hele afhandlingen: Den unge mand, Aziz, som fortæller om Adhān i afsnit 3.3, er et eksempel på en informant, som har en højt udviklet og specialiseret musikalsk praksis, som højst sandsynligt slet ikke ville blive nævnt på baggrund af et sådant interviewspørgsmål. Ahmed fortalte et stykke tid efter vores interview, at han ofte mødes med en gruppe venner og synger religiøse sange, som et socialt fællesskab. Men han opfatter stadig ikke sig selv som en, der spiller selv.

Den samme metodiske mangel på finesse har muligvis fortegnet billedet af, hvor mange elever på et sted som Gymnasiet, der egentlig har en udøvende praksis. I løbet af transskription og analyse viser det sig retrospektivt, at flere informanter formentlig forstår spørgsmålet om, hvorvidt de spiller selv i ret snæver retning. Mange opfatter, at de bliver spurgt om, hvorvidt de spiller et musikinstrument på mere seriøst plan, med henblik på optræden eller karriere. Måske nogle har en mere privat og lejlighedspræget musikalsk praksis, som de ikke tænker på at nævne i en sådan sammenhæng.

Det er tidligere nævnt at professionel musik i den muslimske verden ofte forbindes med lavstatus (Faruqi, 1985). Det er meget svært at adskille kultur, klasse og religion i denne sag, og det vil jeg heller ikke forsøge, men det er mit indtryk at musikerfagets traditionelle lavstatus i kombination med andre faktorer, gør at middelklasseungdom dels fravælger udøvende musik, men måske også underbetoner deres eventuelle engagement i samme. Man kunne med et andet fokus end denne afhandling anlægge, for eksempel ved at gå via etablerede kunstnere som Outlandish, formentlig have fået et andet syn på udøvende musik.

Det er nævnt flere gange, at der kan være generationsforskelle og eventuelt generationskonflikter bag nogle af de musikalske valg, informanterne foretager. Det er også fremlagt, at der, i hvert fald i nogle pakistanske kredse, er en opfattelse af, at en liberal indstilling til musik er et tegn på, at en familie er moderne i en eller anden forstand. Her kan man ane en historicitet og en generationsforskel, som måske vil vise sig mere markant, når informanterne bliver ældre. Neelam skal snart giftes og have børn, sagde hun. I den anledning

nævnte hun nogle generationsforskelle, som hun ser dem i forhold til musik, hvis hun rent hypotetisk selv skulle få en datter:

*Altså, ligesom mig, hvis vi er opvoksede herhjemme i Danmark – og jeg har en datter der rigtig gerne ville, nå men så får hun da lov! Hvor vores forældre, de kommer fra noget andet, og der skal pigerne helt ikke gå op i sådan noget. Drengene skal... det er heller ikke noget de [forældrene] ville prale af hvis drengene kastede sig ud i det, tror jeg. Men pigerne: slet ikke... de skal ikke op og på den måde få opmærksomhed og det... og gad vide hvad det så ender med! [Griner]*  
*Neelam, København/Pakistan, (interview, november 2012)*

Neelam vil ikke selv have noget imod at hendes børn går op i musik. Hun er en af de mange, jeg har mødt, som hører en hel del musik, især Bollywood. Samtidig hører hun gerne nashīd og anden islamisk musik, når det passer til lejligheden og humøret. Hun er, som så mange andre klar over at der er nogle, der ser en generel konflikt imellem musik og tro i islam. Men for hende selv er det ikke en aktuel diskussion. Hun kan dog godt finde på at lægge Bollywood og anden musik ”på hylden”, som hun formulerede det, under højtider, for i stedet at høre nashīd.

#### **5.4.1 Amina – tilbage til Provinsbyen**

Dette kapitels sidste case er interessant, fordi den unge kvinde går på tværs af flere af afhandlingens temaer. Amina går på Skolen (pseudonym) i Provinsbyen, ligesom langt fleste andre, jeg har mødt omkring klubben i Vesthaven. Hendes familie er fra Algeriet. Hun er i øvrigt den eneste unge *kvinde*, jeg fik i tale, som med rimelighed kan siges at have baggrund i et underprivilegeret område. Selvom hun er en del af Vesthaven, er hun ikke fast klubbruger, men hun kender de fleste klubbrugere fra skolen. Hun er ambitiøs i skolen, høflig og meget bevidst om rollefordelingen i lokalet, da vi mødes hos Zahid i indspilningsrummet. Han er selv til stede under interviewet. Som nævnt flere gange var 1-1 interviews med unge kvinder sjældent mulige i denne type af feltarbejde.

Amina spiller et klassisk instrument på musikskolen hos en garvet professionel, som har en fortid i et højtprofileret dansk ensemble. Hun ser hun meget op til. Hun er en af de meget få informanter uden for rapperens rækker, som giver udtryk for, at en decideret musikkarriere er en drøm, hun forfølger aktivt. Aminas far har været bryllupsmusiker i mange år. Han spiller også klassisk arabisk musik.

Amina synger også, gerne ”engelsk musik”, som hun udtrykker det, for eksempel Adele og anden vokal populærmusik. Gerne med akkompagnement af hendes far, som også kan spille klaver. Det bliver klart at drømmen om en professionel karriere er en del af hendes forståelse af sig selv.

*JS: Når du er så god til at synge og spille, er det så noget du har tænkt dig at gøre mere ud af?*

*Amina: Altså, det synes jeg det er en meget stor drøm, men jeg tror ikke det vil ske. Jeg tror ikke at det sker, fordi at det er så mange andres drøm, også.*

*JS: Hvis du nu skulle følge drømmen, hvad skulle det så være?*

*Amina: Det hele!*

*Amina, Provinsbyen/Algeriet (interview, august 2013)*

Hendes case illustrerer, hvordan en informant kan kortslutte en typologi. På den ene side kunne Amina qua sin opvækst og omgangskreds blive præsenteret sammen med de andre informanter fra Vesthaven under kapitlet om underprivilegerede rammer. Men Amina taler ikke om sig selv som en fra gaden, hun taler ikke multietnolekt og hun prioriterer ikke de narrativer, rapmusikken tilbyder, særligt højt. Hun fortalte om klassisk europæisk musik og om et dilemma imellem at satse på musik- eller skoleuddannelse. Og så er hun kvinde. Nok kommer den unge kvinde fra lokalområdet, og nok er hun en del af en hverdag, der bærer præg af kvarterets demografi, men hendes måde at tale om sin musikalske hverdag på, var markant forskellig fra den, de unge mænd fra kvarteret gør brug af. Derfor figurerer hun i dette hovedkapitel om middelklasse.

### **August 2013**

*Amina er umiddelbart en stille og genert pige, som det er svært at interviewe, fordi hun ret markant kun svarer kort. Desuden svarer hun gerne med kroppen, frem for stemmen. Måske et udslag af aldersforskel og en generel autoritetstro. Hun vil gerne snakke, men svarer i begyndelsen så kortfattet, at det er svært at undgå at lægge ord i hendes mund. Da vi begynder at tale om hendes personlige musikliv, træder hun langt mere i karakter. Det er noget hun brænder for, og ved noget om. Hun markerer, at hun gerne går op mod autoriteter, når det gælder musik.*

*JS: Hvordan kan det være at du lige valgte [instrument]?*

*Amina: min far spillede tit hver dag og så blev jeg inspireret af det og så tænkte jeg selv på at spille.*

*JS: Har du selv spillet arabisk musik, når nu din far gør det tilfældigvis?*

*Nej! Det kan jeg ikke... så godt lide!*

*JS: har din far forsøgt at overtale dig til det måske?*

*Amina: [Nikker, griner højt] ja, men det virker ikke!*

Amina fortalte at hun gerne hører lidt af hvert, ind imellem også den rapmusik, de unge mænd i klubben ofte lytter til.

*JS: Du har en ret bred smag?*

*Amina: Ja.. fra klassisk til engelske.. jeg hører også rock hvis det skal være.*

*Gruppeinterview, august 2013*

Amina ville ikke spille arabisk musik, uanset at både hendes far og spillelærer presser på. Men hun hører det gerne, sagde hun. Den musik hun valgte at spille under interviewet var for eksempel Mozarts Serenade No. 13 (*Eine Kleine Nachtmusik*), hvilket er ganske langt fra det repertoire, man ellers oplever i klubben. Amina ved en masse om klassisk europæisk musik. Det er tydeligvis noget hun er stolt af. Hun eksemplificerer den store spændvidde i personlig brug af musik, en del kvindelige informanter demonstrerer. Hendes forældre vil gerne understøtte en musikkarriere. Aminas vigtigste forbehold er, som det fremgår, at der er mange,

der vil det samme. Men hun er også bange for at det vil gå ud over skolen. Som så mange andre informanter forbinder Amina professionel musik med en egentlig kunstnerisk karriere og det, at blive kendt.

## 5.5 Delkonklusion

Dette hovedkapitel er kendetegnet ved, at de informanter, både unge og voksne, jeg talte med, ofte tog udgangspunkt i værdier som uddannelse, jobudsigter, social status og måske også nogle underliggende ideer om normalitet. I kraft af disse middelklasseværdier var der dermed antageligt ganske mange lighedspunkter imellem mine egne og informanternes prioriteringer og verdensforståelser. Mange unge muslimer med forældre fra middelklassen ser sig selv som forbrugere af kulturprodukter, der ikke nødvendigvis relaterer til etnisk eller religiøs baggrund (Herrera & Bayat, 2010).

Et af de signifikante træk ved den musik, som middelklassens unge spillede og talte om, var den relative hyppighed af specifikke etniske markører. Etnisk musik, italesat som musik med klart artikuleret forhold til for eksempel en baggrund som 3.-generations dansk-tyrker eller dansk-pakistaner, opfattede jeg som et supplerende del af informanternes identitetsarbejde. På den ene side var forklaringen udsagn som ”jeg hører tyrkisk musik, fordi jeg er tyrker”. Men i praksis kunne man også iagttage det omvendte fænomen, at etniciteten blev konstitueret igennem musik i bestemte situationer: Jeg er tyrker *lige nu*, fordi jeg bruger tyrkisk musik *lige nu*. Murats demonstrativt virtuose konvertering af sine greb fra tyrkisk folkemusik til pentaton rock og tilbage igen, kan ses som et eksempel på, hvor effektivt musik kan bruges til at ”gøre” etnicitet og andre positioner igennem valg og performance (Pegg, Myers, Bohlman & Stokes, 2013). Eller som Small formulerer det helt generelt:

[...] in the context of the performance, who an individual is, is to a large extent who he or she chooses to be or imagines him or herself to be.  
(Small, 1998, 134)

Ligesom Enises musikalske praksis rummer både populærmusik med seksuelt indhold og koranrecitation, kan musikeren Murat bruge et helt repertoire af musikalske markører aktivt. Hvad der også er karakteristisk er, hvor selvbevidst de unge præsenterer selve denne plasticitet: Jeg opfatter Murats teknisk overlegne stilskift, såvel Enises humoristiske brug af dancehall og koranrecitation som tegn på, at de begge er bevidste om de strategiske muligheder, der ligger i deres flertydighed. Jeg påstår ikke dermed, at kulturelle udtryk og positioner blot er noget, man vælger frit. Klasse og andre forskelsdannende faktorer er til enhver tid i spil (Carrington & Wilson, 2004, 70), men det var min opfattelse at middelklassediskurser er ganske rummelige når det gælder musik.

Blandt unge mænd var der også her en vis tendens til, at rapmusik blev knyttet sammen med nogle let stereotype markører, såsom farlighed og multietnolekt. Dette fænomen opfattede jeg som nævnt iblandt unge fra udsatte områder, men blandt middelklassens unge mænd var det observerbart, at kapitalisering på intersektioner imellem maskulinitet/farlighed/etnicitet var noget, de unge forholdt sig ironisk, humoristisk og strategisk til.

Hvor musik som stedmarkør blandt unge i socialt udfordrede områder forholdsvis konsekvent blev anvendt i relation til det *lokale*, for eksempel ”gaden” eller ”blokken”, fandt

jeg ofte blandt middelklassen musikalske referencer til konkrete lande eller regioner. Sådanne konkrete referencer er også sjældne blandt informanterne i kapitlet om musik og religiøs praksis, hvilket, som nævnt, muligvis skyldes en generel tendens til at afterritorisere islam (se 3.5).

Middelklassens musikalske fortællinger var i det hele taget ikke prægede af lokaliserede selvbiografiske narrativer. Der var for eksempel ikke nogen informanter fra Villakvarteret eller Gymnasiet, der talte om musik som en stedmarkør i forhold til bydele eller kvarterer. Heller ikke blandt de mænd, som efter eget udsagn brugte meget rapmusik i dagligdagen. Lokalpatriotisme er muligvis en klassemarkør, på linje med mytologiseringen af ”gaden”.

Islam fylder sommetider noget som faktor i dette kapitel, men ikke meget og ikke hele tiden. Set i forhold til de historier om musikforbrug, jeg referer i kapitlet om religiøse musikforståelser, er middelklassens unge generelt bevidste om, at der kunne være et opmærksomhedskrævende forhold imellem musik og tro, men de udtrykker i høj grad også pragmatisme omkring spørgsmålet. Neelam gav til eksempel udtryk for, at det forbehold over for musik, hun finder i sit netværk, ofte er et spørgsmål om generationsforskelle. Når hun samtidig sagde, at hun egentlig ikke forstår, hvorfor ingen i hendes netværk spiller musik, er det antageligt også en markering af, at hun aldrig før er blevet spurgt om dette. I det hele taget var den indledende overraskelse over, at en forsker ville vide noget om deres musikliv størst blandt middelklassens repræsentanter. Dette har muligvis at gøre med en selvopfattelse som normal eller gennemsnitlig: Det var som anført ikke populært at positionere unge fra Gymnasiet som unormale eller eksotiske.

Jeg fik det indtryk, at musik er en vigtig faktor i middelklassens unges liv, men også at den for dem ikke er en realistisk vej til en karriere. Med få undtagelser mødte jeg ikke unge fra middelklassen, som gav udtryk for drømme om at beskæftige sig professionelt, eller bare intensivt, med musik på længere sigt. Det er, mener jeg, interessant i sig selv. Den unge Saz-spillende gymnasieelev fik meget positiv respons på sin optræden i klassen. Det er svært ikke at se hans succesfulde performance i lyset af denne tendens til at afskrive seriøs musikudøvelse som karriervej. Som nævnt kan min metodik have medført at nogle typer af musikalsk praksis er blevet overset.

Givet min egen baggrund som musikforsker og udøvende musiker, var det skeptiske syn på professionel musik måske et af de mest ”fremmede” kulturelle træk, jeg mødte i felten. Deri lå jo en indirekte afstandtagen til mit eget fag. Der er antageligt klasseforståelser på spil her. Som en lærer sagde: ”For mange af eleverne, der er en musiker stadig ham, der spiller til brylluppet”. Det synspunkt blev flere gange indirekte bekræftet. En historisk tendens til at se udøvende musikere som en bestemt (lav) klasse kan findes med mange variationer i den muslimske verden. Men at bruge religion som forklaring på fraværet af middelklasseungdom i danske musikinstitutioner ville være en forsimpning.

## 6 Analyse og opsamling

---

*Jamen har alle indvandrere ikke et lidt ømt punkt overfor 2pac? Det tror jeg!*

*Husniyah, København/Irak (gruppeinterview, september 2013)*

Hvilke ydre og indre kræfter regulerer musikalsk praksis hos danske unge med muslimsk baggrund? Hvordan kan en baggrund som ung muslim i Danmark forhandles musikalsk i hverdagen?

Dette var de overordnede spørgsmål, som har organiseret det empiriske og analytiske arbejde med denne afhandling. Det fremgår at disse spørgsmål i høj grad genererede nye spørgsmål. Undersøgelsen fandt sted i forskellige omgivelser og blandt ganske forskellige unge og voksne, hvilket i sig selv indebar metodisk variation, og dermed også empiriske data, som er svært sammenlignelige. En del af feltarbejdet foregik blandt de socioøkonomisk udfordrede unge mænd, som ofte stjæler billedet i medierne og i politiske diskussioner. Andre dele foregik blandt middelklassens unge, som var i job eller skoleforløb og som ofte fremstod som bevidste om, at de som deltagere i samfundet bør prioritere karriere og uddannelse. Endelig var der de mere religiøst orienterede verdener, jeg besøgte. Dem fandt jeg befolket med reflekterende unge mennesker, som trods deres ofte umiddelbart forbeholdne indstilling til musik, havde stor viden om emnet, og et nært personligt forhold til nogle nærmere definerede musikformer.

The problems in summarizing case studies, however, are due more often to the properties of the reality studied than to the case study as a research method.

(Flyvbjerg, 2006, 241)

Det er vanskeligt at foretage en decideret opsummering af et feltarbejde med denne bredde, hvilket i øvrigt er medvirkende årsag til, at hvert enkelt af de foregående hovedkapitler er forsynet med en analytisk og diskuterende afslutning. Man kan argumentere for, at casebaserede kvalitative studier ikke kalder på opsummering overhovedet, fordi man risikerer at gøre vold på materialet ved at presse det ind i kategorier og gensidigt udelukkende typer (Flyvbjerg, 2006, 238). En sammenhængende konklusion er således ikke formålet med dette sidste kapitel. Det følgende er at forstå som en afsluttende rekapitulering og diskussion af afhandlingens cases og temaer. En diskussion som går på tværs af, og til dels problematiserer, de kategorier og opdelinger, der har været præsenteret indtil nu. Undervejs vil jeg resumere nogle cases, udtalelser og eksempler, med den forhåbning at de kan fortolkes mere nuanceret nu, end da de blev bragt første gang i de respektive empiriske kapitler.

Musikalsk praksis er i afhandlingen forstået og undersøgt som de aktiviteter, der involverer musikalsk formidlede relationer, og musikalske valg. Datamaterialet rækker dermed fra informanternes etiske refleksioner over musikkens effekt på et personligt gudsforhold, til beslutninger om, hvad (og hvor højt) der skal spilles på et sæt højttalere på et gymnasium eller et værelse i København, eller hvad man deler på Youtube eller Spotify fredag aften. Desuden er der en del regulær musikproduktion i empirien. Alle disse eksempler indeholder manifestation af musikalske valg og musikalsk formidlede relationer, ligesom det er en



relation, når voksne og institutioner med afsæt i deres magtposition begrænser eller påvirker de unge musikalsk. Desuden bygger afhandlingen på den ide, at musikalsk betydningsdannelse fordrer aktivitet hos modtageren. Musikbrug er en aktiv og kreativ proces, som sker, eller nærmere ”gøres”, på baggrund af bevidste og ubevidste dispositioner og skemaer. En del af denne aktive proces er lytteren umiddelbart selv herre over, en del er givet udefra, og en del kan ændres qua erfaring.

Musikalsk praksis er komplementært hermed undersøgt som en del af informanternes selvregulering og aktive selvfortælling med inspiration fra Michel Foucault: Musik som Selvets teknologi, en teknologi, hvis brug ofte er strategisk og bevidst og som i høj grad har at gøre med, hvad (hvem), lytteren mener hun bør være/føle i et givent øjeblik. Det er nævnt flere gange, at denne vinkel på musikbrug kan ses som et aspekt af det relationelle perspektiv, idet individers aktive musikalske selvregulering og musikalsk formidlede selvbiografiske arbejde også er relationelle aktiviteter.

Der er således en interaktion imellem sociale relationer og individets nære arbejde med sig selv. Ved at tilgå musikalsk praksis som relationel aktivitet, og som udtryk for personlige valg, blev det muligt at diskutere også ret restriktive islamiske musikopfattelser uden at indføre et helt teoriapparat til det formål. I det lys skal afhandlingens diskussion af islamisk terminologi og teologi i kapitel 3.1 forstås som baggrund – ikke som årsagsforklaring. At skitsere forholdet imellem musik og islam i en i øvrigt etnografisk baseret afhandling er sket ud fra et ønske om at antyde, hvor kompliceret diskussionen er, og for at demonstrere, hvor pragmatisk praksis kan være, for eksempel i dele af den islamiske verden.

Hensigten med at bruge ordet regulere i undersøgelsens arbejdsspørgsmål var at åbne for en flerstrengt diskussion af musikkens rolle i dagliglivet. Det relativt neutrale ord er valgt for at åbne for inddragelsen af flest mulige relationer, også de relationer, som berører eventuelle problematiske sider af musiklivet blandt unge med muslimsk baggrund. Interessant nok brugte en klubleder netop en termostats automatiske regulering af temperatur som en metafor for sin aktive og bevidste intervention i nogle unge menneskers musikalske praksis.

Det var oplagt at inkludere begrænsende faktorer som en del af helheden i en undersøgelse, der forstår musik som praksis. Disse begrænsninger kan række fra eksplicit censur til pragmatisk funderet dagligdags adfærdsregulering. Givet at afhandlingens informanter ofte *en bloc* nævnes i diskurser, der placerer islam som en regelbaseret og censurerende religion, var det en prioritering at undersøge og beskrive sådanne regulerende faktorer med et åbent begrebsapparat.

Der er mange tilfælde, hvor forskellige instanser på forskellige måder sætter grænser for menneskers musikforbrug. Dette er naturligvis ikke exceptionelt for denne afhandlings informanter. Afhandlingens præmis var og er, at alle grupper og kulturer, såvel som individer, i princippet udøver regulering og censur i alle betydninger af disse ord. Begrænsende faktorer er under alle omstændigheder lige så vigtige og interessante som de faktorer som fremmer bestemt musik, så det har været beslutningen at være metodisk og teoretisk åben over for disse sider af informanternes musikliv.

Opgaven i felten har været at iagttage og spørge nysgerrigt til musikalske valg og deres baggrund i dagligdagens sociale og mere intime situationer. I mange tilfælde blev jeg som feltarbejder selv del af nogle af disse situationer i kortere eller længere tid.

De musikmiljøer man umiddelbart har adgang til med min musikvidenskabelige baggrund er umiddelbart ret påfaldende etnisk og kulturelt homogene. Så jeg måtte opsøge andre, og for mig ret fremmede, steder, da jeg skulle finde mig en plads, hvor der både var musik og unge med muslimsk baggrund. Det er muligvis at betragte som en fordel i epistemologisk forstand, at jeg har bevæget mig blandt mennesker, hvor musik og musikliv betragtes med andre øjne end mine. Den kvalificerede metodiske naivitet, (*qualified naïveté*) som fx Kvale (Kvale, 2007, 12) fremhæver som et ideal for kvalitative feltstudier, kommer måske lettere til den, som ikke umiddelbart har kategorierne og fortolkningsskemaerne klar.

Har afhandlingens meget forskellige unge mennesker i deres meget forskellige situationer vist sig at have noget til fælles? Kan der siges noget generelt om deres brug af musik? Ja, i den forstand at de ofte relaterer deres musikforbrug til positioner som fremmed eller Anden i Danmark. På den anden side italesætter de unge denne relation imellem musik og personlig baggrund på meget forskellige måder og ud fra forskellige opfattelser af, hvad der kendetegner deres respektive væren en del af en minoritets-majoritetsstruktur.

Desuden er det en vigtig pointe, at disse positioner ofte er temporære og strategiske, sådan at forstå at musik indgår i positioneringer, som er afhængige af ydre variabler. Musikken bruges både som ydre tegn på en bestemt position og som middel - en teknologi - til at skabe og vedligeholde denne position i nogle nærmere bestemte sammenhænge. Et tilbagevendende eksempel er de stilskeft en ung musiker foretager i en, antageligt, bevidst markering af, at han er andet og mere end tyrkisk.

Det skal i den sammenhæng netop betones, at positioner som muslim, fremmed eller ikke-dansk, så absolut ikke skal forstås som problematiske eller ubekvemme i alle sammenhænge, tværtimod. Nogle informanter taler om musik ud fra deres baggrund i bestemte boligkvarterer og de dertil hørende vilkår, problemer og udfordringer; men samtidig tales også om sammenhold, loyalitet og tilhørsforhold. Andre taler om, hvordan de har et varmt nostalgisk forhold til fx indisk Bollywoodmusik på baggrund af en familiemæssig relation til Pakistan (og et kompliceret forhold imellem indisk filmindustri og et pakistansk publikum). Andre igen nævner med stolthed positionen som religiøst tænkende individer i et verdsligt kulturelt landskab, som det, der primært afgør deres brug af musik.

Nogle bestemte ord og udtryk, som for eksempel ”indvandrer”, ”engelsk musik” eller ”dansk musik” går relativt ofte igen på tværs af disse grupper af unge. Det opfattes sådan, at brugen af sådanne ord afspejler nogle forestillinger om eksistensen af en diffus majoritetskultur, som informanterne på vidt forskellig vis spejler sig i. Men igen er der tale om kontekstbestemte positioner og valg: En kvinde talte i afhandlingens indledning om forskellen på danske og ikke-danske veninder på en måde, så det fremgik, at det muligvis var en distinktion, som var fremkaldt af samtalen om bestemt musik, mere end det var kategorier hun brugte generelt:

[...] Fordi at, med mine... danske veninder, altså Camilla og Louise, jo Louise... Men med mange af de danske veninder, der hører jeg jo ikke 2pac... altså det er jo helt vildt mærkeligt, hvorfor skulle vi lytte til ham?  
Nadia (Gruppeinterview, september 2013)

Udøvende musikere fandt jeg primært blandt rappere i underprivilegerede områder. Det var også stort set kun her, drømmen om professionel musikkarriere blev udtrykt direkte. Blandt middelklasseunge var der kun meget få, som gav udtryk for, at de selv spillede instrumenter eller sang. Endnu færre fortalte om drømme om musik som levevej, uanset hvordan de i øvrigt så på musik og musikforbrug.

Inden jeg gør mere detaljeret rede for afhandlingens resultater, vil jeg rekapitulere en pointe, som i princippet er universel for etnografiske studier, men som måske især er vigtig, når vi taler om minoriteter med politisk bevågenhed: At navngive og fokusere på en gruppe mennesker med henblik på etnografiske studier vil antageligt altid indebære reificering og en grad af exceptionalisering. Det er i sig selv et udtryk for magt at kunne definere andre som forskningsobjekt, hvormed også etnografi til enhver tid vil være politisk i sin relation til sit objekt (Fabian, 2014, 143). Det er en form for andengørelse i sig selv, at udskille grupper som objekt. Der findes ingen helt magtneutral forskningsposition.

Afhandlingens informanter er udvalgt, fordi de ser sig selv som muslimer, hvilket var det umiddelbart mest konsistente kriterium. Det empiriske materiale rummer åbenlyst ikke nogen form for ”kontrolgruppe” (i videnskabsteoretisk forstand), hypotetisk bestående af unge med en eller anden form for nærmere defineret etnisk danskhed som særkende. Det ville også være en umulig opgave i sig selv at skulle definere denne danskhed, endsi i praksis udvælge informanter efter et sådant kriterium. Denne bevidst ikke-komparative tilgang er der redegjort for løbende. Men selve konstruktionen af afhandlingens analytiske objekt som værende Anden i udgangspunktet, kan stadig give en skjult eller underforstået komparativitet: Muslim i forhold til hvad? Afhandlingen undersøgt praksisser, rationaler og opfattelser i forsøget på at italesætte og problematisere, hvordan diskurser omkring religion og fremmedhed opererer inden for musik og musikliv i nogle konkrete sammenhænge: Der findes ikke en muslimsk essens eller en særlig muslimsk *musicking*.

Begreberne klasse, religion og etnicitet har været gennemgående, hver især ofte forstået som noget, informanterne forholder sig aktivt til og ikke blot som vilkår eller egenskaber. Den følgende diskussion er struktureret ud fra disse tre begreber for overblikkets skyld. Som det er nævnt flere gange undervejs, er alle sådanne opdelinger analytiske værktøjer, som fortrinsvis har til formål at ordne det empiriske materiale og diskutere det på meningsfuld vis. Heraf følger, at nogle modsatrettede eller overlappende kræfter, som er på spil i det empiriske materiale, til tider må træde i baggrunden til fordel for overblikket. I andre situation er det netop en pointe at forskellige begreber mødes og danner intersektioner.

Der er nogle tilfælde, hvor der tegner sig en skarp opdeling, for eksempel når klasse bliver meget synlig på bekostning af etnicitet og religion. Et meget banalt eksempel er, når økonomisk uformåen direkte hæmmer en informant og begrænser ham /hende musikalsk. Komplementært til dette finder vi nogle islamiske opfattelser af musik, for eksempel blandt de veluddannede unge muslimske kvinder fra kapitel 3. Disse samtaler er kendetegnet ved deres

relativt afgrænsede religiøse karakter og deres ret signifikante fravær af referencer til etnicitet, nationalitet eller klasse og økonomi. Men lige så ofte er flere forskellige temaer til stede samtidig. Seksualitet er ofte i spil sammen med religion. Klasseforskelle viser sig sammen med etniske markører.

Etnicitetsdiskurser har jeg ofte mødt blandt middelklassens unge. En etnisk forståelse af musik og musikliv ser jeg manifesteret når informanterne italesætter deres musikforbrug med referencer til deres (forældres) kulturelle baggrund og opfattede kulturelle forskelle og ligheder, typisk i sammenligning med noget andet, for eksempel en oplevet dansk majoritetskultur. Nogle af de unge fra Gymnasiet betragtede for eksempel tyrkisk musik som en positiv identitetsmarkør. Men relationen kan også have modsat fortegn, som når en ung kvinde lodret afviser sin fars algeriske repertoire, til fordel for vestlig klassisk musik. Etnicitetsdiskurser trækker altså ikke nødvendigvis på noget særligt positivt forhold til for eksempel forældrenes musik, men snarere på en bevidsthed om placeringen som for eksempel etnisk marokkaner i Danmark og musikkens rolle i forhandlingen af denne position og dens muligheder. En eventuel afvisning af forældregenerationens musik er i høj grad også en aktivt udtrykt relation.

## **6.1 Klasse – struktur og begrænsning**

... if we ask whether class has disappeared as a meaningful category in thinking about the social order, the answer has to be a resounding “no”.  
(Hall & Jefferson, 2006, xvi)

Min hensigt med at anvende klassebegrebet var først og fremmest at sikre at nogle af de faktorer, som ikke automatisk er knyttet til etnicitet og religion, også blev belyst. Dette uanset at det kun sjældent lader sig gøre at adskille klasserelaterede faktorer fra andre variabler. Tværtimod lader det til at klasse og visse etniske markører ofte følges ad og gensidigt definerer hinanden. Dette kan for eksempel ses på helt overordnet plan, når en form for universel etnisk fremmedhed kobles med klasse: Rapmusik har en underklassediskurs med sig fra sit udgangspunkt, samtidig med at den er etnisk/racialt kodet ”sort”. Brugen multietnolekt i dansk rap er et eksempel på dette (Stæhr & Madsen, 2015).

Det er min opfattelse at klasse ofte er en vigtig faktor i de musikalske livsverdener, informanterne bebor. Til klassebegrebet hører nogle forventninger fra omverdenen om bestemt opførsel og nogle begrænsende, sommetider meget jordnære faktorer, som da en informant måtte opgive at indspille musik i København på grund af manglende penge til togbilletten (se Figur 13. For at citere Hall og Jefferson kan klassebaggrund udgøre en slags statistisk kort over et individs muligheder og sandsynlige fremtidsudsigter (2006, xvi). I samme forstand siger klasse i mange tilfælde noget om den mængde og art af økonomisk, social og kulturel kapital man besidder, og dermed også noget om mængden af tilgængelige valg (Herrera & Bayat, 2010, 7). Selvom klassebegrebet i store dele af denne undersøgelses empiri og analyser er mest udtalt blandt de mindre privilegerede, er bevidsthed om socioøkonomisk position (egen og andres) i det hele taget en faktor, når det gælder musikliv og musikforbrug. Der tegner sig det billede, at musikudøvelse blandt middelklassefamilier ofte ikke anses som en nyttig eller gavnlig foreteelse. I sammenhæng med dette finder vi det historisk betingede forhold, at udøvende musiker ofte ikke er et fag med høj social status i arabiske lande, og i lande som Tyrkiet. Sådanne forestillinger om kulturel lavstatus lader til at have betydning for mange unge. I en overvejende tyrkisk gymnasieklasse, var der for eksempel ikke én elev som sagde at vedkommende planlagde en struktureret og eventuelt professionaliseret musikuddannelse. Men som flere voksne informanter har påpeget, gælder dette fravalg af unødvendige aktiviteter også andre områder, som fodbold og anden sport. Der er med andre ord ikke nødvendigvis noget særligt ved musik i dette tilfælde. Oplevelsen af at karriere er altafgørende vigtig og at alle kræfter bør sættes ind på denne fra ungdomsårene er tilsyneladende udbredt. Paradoksalt nok er musik altså sommetider at forstå som et middel til social mobilitet i underklassen, men nærmest det modsatte blandt mere veletablerede familier.

Det skal gentages, at feltarbejdets metodik muligvis medfører at en del amatørmusikalsk praksis bliver overset, fordi interviewspørgsmålenes begreber ikke tager højde for, at nogle informanter kunne have en praksis, de ikke selv ville opfatte som udøvende. Et nærmere studie af forholdet imellem terminologi og praksis kunne være interessant i den forbindelse.

Er bestemt musik tilknyttet en bestemt klassebaggrund blandt muslimsk ungdom? På baggrund af dette spinkle materiale vil jeg være forsigtig med at udlede demografiske eller socioøkonomiske træk ud fra individers valg af musiknumre eller musikgenrer. Som det ses flere steder ovenfor er 2pac Shakurs popularitet for eksempel ikke begrænset til belastede områder eller såkaldte ghettoer, selvom hans musikalske og tekstmæssige univers trækker på



Figur 13 Bevidstheden om egen situation er ikke hinsides humor. SMS imellem forsker og informant, maj 2013

underklassens forhold i USA. Når den unge kvinde Husniyah (som er veluddannet, økonomisk veletableret og har irakisk flygtningebaggrund) grinende gør gældende, at rapperen 2pac er universelt værdsat blandt alle indvandrere [sic], kan det ses som et eksempel på at musikforbrug kan skære igennem selv relativt store classeskel. I dette tilfælde markeres til gengæld et andet skel, nemlig det imellem den diffuse kategori indvandrere og en forestillet majoritet. Den ret prominente plads, 2pac meget ofte får i afhandlingens hovedkapitler, kunne i det lys muligvis betragtes som en slags strategisk essentialisme: En bevidst fremhævnning af eet fællestræk hos en heterogen minoritet, som placerer denne minoritet i et bestemt forhold til majoriteten (Eide, 2010, 76, Lipsitz, 1994, 62). Men uanset 2pacs konstante tilstedeværelse i det empiriske materiale, er der forskellig grad af distance til hans symbolværdi. Den unge kvinde ovenfor markerer en ironisk distance, mens Zahid fra Vesthaven i Provinsbyen i afsnit 4.5.2 bruger flere tusinde kroner (på sko) på at markere sin personlige tilknytning til rapperen.

Man kan muligvis sige noget generelt om klasse og socioøkonomi ud fra nogle andre musikalske valg, end blot valg af genre. Den daglige brug og omtale af musikken siger antageligt mere. Til eksempel er de unge rappere og rapmusik-fans fra Provinsbyen og Forstaden bevidste om deres socioøkonomiske status, og de diskuterede ivrigt musikkens mulighed for at påvirke denne status symbolsk eller reelt, eventuelt politisk. Samtidig brugte disse informanter som nævnt stærkt personlige historier om nederlag, fordomme og marginalisering til at relatere til rapmusikere som 2pac. Det ville de socialt og økonomisk veletablerede unge kvinder, der taler om religion og musik i kapitel 3.2, næppe gøre, uanset at de lejlighedsvis nævnte 2pac. Blandt dem blev rapmusik ofte betegnet som støj, eller i hvert fald som noget, der hører hjemme i nogle klart afgrænsede situationer. Blandt de mere veletablerede informanter var der heller ingen musikalsk formidlede referencer til konkrete steder eller gader. Der var ingen, der sammenlignede deres hjemlige kvarter med Los Angeles eller New York.

Den strukturelle baggrund for nogle informanters musikforbrug og eventuelle musikproduktion, især ungdomsklubben og dens offentligt støttede rapprojekt, blev af de involverede voksne (klubledere og personale) ofte italesat igennem termer, som relaterede musikken direkte til de unges økonomiske og sociale baggrund og fremtidsudsigter. Der er således flere eksempler på, hvordan musik i konteksten ”unge muslimske mænd med socioøkonomiske udfordringer” opfattes ud fra klasserelaterede sammenhænge, og kun i mindre grad berører individuel etnisk baggrund og sjældent religion som sådan. Som det ses betegnes rapmusik både af de unge klubbrugere og deres omgivelser ind i imellem som et direkte kriminalpræventivt middel. I et enkelt modsatrettet tilfælde (den unge mand med skruetrækkeren i afsnit 4.8.2), blev rapmusik italesat som en *årsag* til kriminalitet, men tydeligvis i en kontekst, hvor denne kobling var en del af en flertydig og strategisk selvscenearbejdelse.

Der er en anden forholdsvis signifikant klasserelateret tendens i afhandlingens materiale: En personlig opfattelse af musik som en religiøst vigtig faktor - for eksempel det generelle musikalske forbehold - var ikke almindelig blandt de unge i Provinsbyen og lignende steder med socioøkonomiske udfordringer. Det kunne pege på, at denne type af religiøs diskurs omkring musik også er en klassemærke. Afhandlingens data kan ikke bruges til almenlydige

generaliseringer af denne art. Men der var en tendens i retning af, at den selvbevidste og informerede diskussion af musikkens rolle i islam, som vi finder blandt de unge i afsnit 3 og i mindre grad i afsnit 5, korrelerer med uddannelsesniveau og social status.

I den sammenhæng må det bemærkes, at alder og køn kan spille underbelyste roller i afhandlingen: Alderen på afhandlingens informanter spænder fra ca. 16 til 27 år. Metodisk viste det sig som nævnt svært at få helt unge kvinder i tale, især blandt de mindre privilegerede unge. Det må konstateres, at de ældste informanter overvejende også var kvinder, hvad der gør det endnu vanskeligere at isolere alder og køn som faktorer. Men overvejende var tendensen, at religiøse diskussioner om musik tilsyneladende ikke interesserede de helt unge informanter.

I kap. 4 finder vi beskrivelsen af en ung mands forsøg på at forstå kravene til en optagelsesprøve på Musikalsk Grundkursus (MGK). Den unge er overvejende selvlagt rapper, musiker og producer. Som beskrevet handlede hans indledende vanskeligheder primært om overhovedet at afkode, hvad optagelsesprøven egentlig bestod i. Det var relativt vanskeligt for ham, og det skyldtes ikke basale problemer med at læse dansk som sådan. Som prøven var beskrevet på institutionens hjemmeside forudsatte forståelsen af kravene en kulturel referenceramme, som ikke er en del af "pensum" i den del af Danmark, hvor informanten voksede op. Man kan altid diskutere om informantens manglende kendskab til europæisk musikkultur, og den tilhørende pædagogiske terminologi, skal tilskrives hans families ikke-danske baggrund eller hans opvækst i den mindre privilegerede del af byen, eller begge dele. Under alle omstændigheder var der en mangel på en bestemt kulturel kapital. Her er der formodentlig tale om en intersektion imellem klasse og etnisk baggrund.

Mere klart står sagen imidlertid, når man ser på den unge mands muligheder for at *ændre* på sine begrænsninger i forhold til denne optagelsesprøve eller lignende barrierer: Der var ingen økonomiske midler til rådighed i hjemmet eller andre steder til eventuel musikundervisning eller andre former for personlig musikalsk opgradering. Hermed kommer klasse igen i fokus som en faktor som begrænser mængden af mulige musikalske valg. Denne begrænsning tvang den pågældende unge mand til at vælge en musikproduceruddannelse på en produktionsskole i stedet for en mere musikerorienteret uddannelse. Casen kan fortolkes som en variant af det forhold, at forbindelsen imellem indvandrerungdom og rapmusik er en del af et til tider selvforstærkende system. Den unge mand forsøgte faktisk at opnå færdigheder uden for det snævre kulturelle felt, han var en del af, altså produktionen af rapmusik. Men en kombination af forhold tvang ham til at opsøge en uddannelse som producer, hvad der afskærer ham fra mere klassiske musikerfærdigheder og en vis mængde musikkulturel kapital.

Udefra betragtet kunne det let se ud som om den unge musiker blot valgte at fortsætte sin løbebane som producer af rap - en produktionsaktivitet, som ofte anses som mindre æstetisk gyldig og mindre musikalsk krævende, end så mange andre. Som det er beskrevet flere steder i afhandlingen, er det en udbredt opfattelse, at rapmusik primært fordrer producer- og ikke musikerfærdigheder. Når man i den bedste mening opfatter rap som særligt velegnet til at nå underklassens unge mænd, risikerer man muligvis at reproducere nogle klassemæssige forhold og en del stereotypificeringer. Som DeNora pointerer, kan musik fungere som en begrænsning (*constraining*) af mennesker (DeNora, 2010, 167).

## 6.2 Religion – selvets teknologier

*Altså, der er ikke noget... forbud. Religionen forsvinder jo ikke ud af fingrene, når du spiller saz.*

Iman Abdul W. Pedersen ved debatmøde, Kbh., november 2012

Det var blandt afhandlingens ambitioner at belyse islams rolle i informanternes musikliv fra flere sider. Som jeg opfatter det empiriske materiale, er denne rolle i nogle tilfælde vigtig, men der må skelnes imellem forskellige manifestationer af religion. Blandt informanterne var islam både at forstå som et socialt og kulturelt tilhørsforhold, en personlig etisk/religiøs referenceramme og, somme tider, en udefrakommende kategori. Det sidste skal forstås sådan, at majoritetssamfundets forhold til islam og muslimer, og den generelle semantiske tæthed imellem kategorier som ”indvandrere”, ”fremmede” og ”muslim” havde indflydelse på deres hverdag (Gazzah, 2010, Herrera & Bayat, 2010).

En måde at se islam på er som formelt teologisk/juridisk system. Baggrunden for dette er skitseret i afsnit 3.1. Denne måde at tale om islam på stødte jeg kun sjældent på i dagligdagen. I de tilfælde hvor religionen blev diskuteret i relation til musik i sådanne teoretiske termer, var der som regel tale om relativt formaliserede rammer, som til eksempel møder med og imellem voksne med faglig relation til muslimsk ungdom og deres musik.<sup>69</sup> Ved sådanne lejligheder fremgik det, at den gamle diskussion om islams forhold til musik for så vidt stadig er aktuel og dynamisk, men at den primært er teoretisk i dansk sammenhæng. Når en offentlig islamkyndig person som Abdul W. Pedersen spørges om sagen, diskuterer han den gerne, men henviser i øvrigt til fatwaer og andre autoritære kilder, som afviser at musik som sådan kan behandles, endsiige forbydes, som en simpel og veldefineret størrelse. Stort set alle, jeg har talt med, har haft en smidig og nuanceret forståelse af spørgsmål om musikkens principielle status i islam. De pointerer typisk (om end det formuleres på meget forskellige måder) at en islamisk vurdering af en given ting eller handling, hvis ikke koranen har en umisforståelig holdning dertil, skal kvalificeres af parametre som tid, sted, formål, selskab og intention. Kapitel 3.1 med dets gennemgang af de teoretiske sider af relationen imellem musik og islam viser, hvordan terminologiske aspekter af en diskussion af emnet nogle gange er vigtige for den samlede forståelse. Ikke mindst definitionen af selve ordet ”musik” kan være meget afgørende, når der er tale om oversættelser eller gengivelser af argumentation imellem f. eks. engelsk, dansk og arabisk. Koranen nævner ikke musik eksplicit.

Ideen om at musik som sådan er *haram* stødte jeg dog ind imellem på i felten. En klubleder havde haft diskussioner om dette med nogle ængstelige forældre, som ikke ønskede at deres børn skulle bevæge sig ind i kulturelt ukendt land (Se afsnit 3.1.1). Personligt diskuterede jeg sagen med en ung taxachauffør, som var relativt selvsikker i sin udlægning af profetens mening om musik. Men karakteristisk nok rummer netop disse to eksempler deres egne respektive modsætninger: De bekymrede forældre havde tilsyneladende ingen problemer

---

<sup>69</sup> Et eksempel på dette var et debatmøde om musik, islam og musikpolitik arrangeret af musikorganisationen Missing Voices i København, december 2012. Her deltog repræsentanter for danske muslimer, såvel som musikere, akademikere og folk fra NGOere.



med palæstinensisk folkemusik - og taxachaufførens restriktive fortolkning af profetens musiksyn foregik til lyden af dæmpet popmusik fra bilens stereoanlæg.

Der findes engelsksprogede og arabiske bøger og internetsider, som indtager en meget polemisk og autoritativ holdning mod musik i nærmest enhver form. Jeg er hos informanterne ikke stødt på referencer til sådanne kilder overhovedet. Heller ikke hos dem, som gav udtryk for, at de bevidst fravalgte meget af den musik, man finder i Danmark anno 2014.

Ifølge sekundære informanter fra musikerorganisationer kan musik i nogle tilfælde være et omkostningsfuldt valg for kvinder med muslimsk familiebaggrund. Hvor argumentet mod musik som aktivitet hos mænd ofte går på, at de bør have et rigtigt job, før den slags interesser skal forfølges, kan der være en anden type argumenter på spil, når det gælder kvinder. Nogle kvindelige musikere har været oppe imod stærke kræfter i deres respektive familier. I nogle tilfælde har de oplevet udstødning eller endda trusler og vold.<sup>70</sup> Afhandlingen har ikke haft fokus på denne vinkel. Men de æres- og beskyttelsesdiskurser, som i nogle familier er vigtige, kan muligvis føre til reaktioner, hvis en kvinde beslutter at dyrke musik offentligt og/eller professionelt.

De forskelle i synet på henholdsvis kvinder og mænds engagement i musik, der kan spores flere steder i afhandlingens empiriske materiale, blev af nogle informanter omtalt som udtryk for generationsforskelle. En ung kvinde sagde direkte, at hun forventede at give sine eventuelle døtre mere frihed på dette område, end hun selv havde oplevet. Selvom køn og seksualitet af informanterne selv ofte nævnes i interviews og samtaler, har den anvendte metodik ikke muliggjort mere detaljerede undersøgelser af sådanne forhold. Det var vurderingen, at en nærmere diskussion af særligt kvinder, seksualitet og musik ikke egner sig til kortere møder og slet ikke til gruppesamtaler. Som det fremgår, har både informanter og jeg selv i nogle situationer valgt at afbryde diskussioner af dette emne. Muligvis ville en kvindelig forsker have mulighed for at få mere at vide om musik og seksualitet blandt kvinder.

Islam betragtet som en personlig religiøs praksis indeholder blandt nogle af informanterne den tanke, at musikforbrug kan være problematisk, og derfor skal eller bør begrænses. Denne tankegang kan selvfølgelig ses som en konsekvens af det forbehold over for musik, som nogle kilder ser i islam, historisk og teologisk. Men givet at dette musikforbehold i høj grad er til diskussion, var det interessant at se netop på de individuelt artikulerede regulerende faktorer i informanternes personlige musikforbrug. Mange informanter udtrykte deres forbehold over for musik i specifikke og overvejende positive (i logisk forstand) frem for negative sammenstillinger. Deres musikforbrug var kendetegnet ved en meget bevidst idé om musik som noget, der har en skiftende og kontekstbestemt effekt på menneskets krop og sind og dermed også på et eventuelt forhold til Gud og til skabelsen. Afhandlingen foreslår, at denne opfattelse af musik (også de metafysiske sider af musikkens rolle i et gudsforhold) er mere lig det, man kan forstå ved Foucaultbegrebet Selvets teknologi end lig en personlig underkastelse under religiøse regler. I det hele taget er tendensen til at søge efter dogmatik og religiøse regler

---

<sup>70</sup> Hermed er fænomenet ret besat en underart af den såkaldte "æresvold", som man i visse tilfælde finder i familier, som af forskellige grunde ønsker kontrol over, især, kvinder.

som kausal forklaring på muslimsk praksis problematisk: En personlig stræben efter at efterfølge profeten som menneske og etisk forbillede er tit en bedre forståelsesramme (Mahmood, 2013, Loc 2592).

Det overordnede islamiske bud om at mennesket skal bestræbe sig på mental og fysisk sundhed og på en bevidst etisk relation til sin omverden, som kvinderne i afsnittet om religiøse musikopfattelser ofte relaterer til, har således antageligt mere indflydelse på deres musikforbrug, end specifikke religiøse regler vedrørende musik.

Det mest interessevækkende ved mødet med disse unge kvinder var deres reflekterede forhold til musikkens mulige effekt, som denne kan vise sig i et givet øjeblik. De effekter, musik kan have på mennesket rækker i følge disse informanter fra det beroligende over stimulering af intellektet til nærmest ekstatiske tilstande. De unge kvinder fortalte begejstret og via personlige beretninger om, hvordan musik udfyldte disse roller i deres liv. De talte i meget høj grad om, hvad musik gør for/ved dem som individer i bestemte situationer, som de ofte beskrev ud fra situationernes religiøse eller etiske kendetegn og betydningsindhold.

Inden for en islamisk diskurs kunne mange informanter på en gang forholde sig til musik som en unødvendig, afhængighedsskabende og distraherende stimulans (i generelle vendinger) og som en positiv faktor (i specifikke vendinger). Som en af dem sagde med den formulering, der flere gange er blevet citeret: ”Det er godt at du sagde, at du definerer musik lidt bredere. For jeg skulle lige at sige, at du nok ikke skal spørge mig om så meget – for jeg hører ikke musik. Men selvfølgelig, når vi taler nashīd, så gør jeg jo”. De unge informanter i kapitel 3 talte ofte om musik, som noget der kan *bruges* til bestemte ting i forhold til at opnå noget, helt personligt – en Selvets Teknologi, som skal bruges med omtanke. Når Fadilah giver udtryk for at hun pålægger sig selv flere musikalske restriktioner, end der kræves af hende islamisk, viser det en side af denne tankegang. En anden side viser sig, når Ghaada fortæller, at hun gerne lytter til musik fra det vesteuropæiske klassiske repertoire, når blot denne musik er en del af en religiøst/etisk formålstjenlig situation. Hvad der også fremgår af de to eksempler er, at de to kvinder gensidigt anerkender hinandens praksis.

Man kan, hvis man skal følge kvindernes tankegang videre, diskutere om genrer som nashīd, Du‘ā (sunget bøn) og anden islamisk brug af musikalske parametre som klang, melodi, stemmebrug og rytme rent faktisk skal betragtes som musik. Indførelsen af andre tilstræbt neutrale betegnelser, som for eksempel Faruqis arabiske neologisme *Handasah al Sawft* (”kunstnerisk formet lyd” se (3.1.5) løser egentlig ikke dette definitionsproblem.

I et yderpunkt kan den foretrukne islamiske musik paradoksalt nok forstås som ”ikke-musik” for i hvert fald *nogle* informanter i *nogle* situationer. Pointen er at definitionen af selve begrebet musik har afgørende indflydelse på, hvordan for eksempel unge muslimske kvinders selvregulering skal opleves. Den unge kvinde, som sagde at hun bevidst pålagde sig selv restriktioner ud over dem, hun opfattede som religiøst obligatoriske, drømte om selv at indspille koranrecitation og måske andre islamiske stemmebårne genrer, fordi hendes stemme er smuk. Antageligt er autoritativ definition på musik her, som i mange andre sammenhænge, vanskelig og unødvendig. Men selve diskussionen om, hvad der er, eller ikke er, indeholdt i begrebet musik er ikke mindre interessant af den grund.

Flere gange blev definitionen af musik et emne i sig selv i de samtaler, jeg overværede og deltog i. Det var tydeligt, at mange situationer, hvor definitionsproblemer blev påtrængende, opstod når informanterne forsøgte at oversætte fænomener og handlinger imellem islamiske (sommetider arabiske) og (for mig) mere almene termer. Mange gange måtte informanter grinende konstatere, at forskeren var forvirret, og de forsøgte at hjælpe med at udrede de terminologiske uklarheder. En opfandt betegnelsen ”musik-musik” for at hjælpe med at skelne. En anden inviterede mig til en shiamuslimsk højtid med en SMS, hvori ordene ”sang” og ”synge” systematisk var sat i anførelsestegn.

Afhandlingens informanter betegnes af sig selv og af deres omgivelser som muslimer. Det var udgangspunktet for hele undersøgelsen, men det har ikke været uden problemer at bruge kategorien muslim hverken i udvælgelsen, dataindsamling eller efterfølgende analyse og formidling af resultater. Det skulle gerne fremgå, at det er lettere at postulere en ikke-essentialistisk tilgang end at gennemføre den.

Ind imellem skiftede informanter selv imellem første person ental og første person flertal i de enkelte interviews, hvilket nogen gange indikerede, at de talte generelt om islam og ikke blot om egen praksis. Det var ikke et problem i sig selv, men det krævede en vis præcision i selve situationen at skelne, især i gruppeinterviews. Sommetider var det nødvendigt at spørge, hvordan brugen af ordet ”vi” skulle forstås. Informantens opfattelse af hvad interviewet handler om, har indflydelse på resultaterne, ikke mindst fordi de kan opfatte emnet som værende et andet, en forskeren tror (Pawson, 1996, 306). Selvom alle interviews umiddelbart tog udgangspunkt i individuel praksis, kunne det ske at informanter begyndte at forklare, hvad de mente, muslimer generelt gør.

### **6.3 Etnicitet - strategisk forhandling af forskel**

I afhandlingen betragtes etnicitet som en mangesidet og dynamisk størrelse. Der fokuseres på etniske markører som de anvendes og findes i musik og musikforbrug - ikke på kulturelle manifestationer eller afspejlinger af en i forvejen eksisterende ”indre” singular etnicitet (Pegg, Myers, Bohlman & Stokes, 2013). Denne forståelse af etnicitet muliggør en kontekstbestemt opfattelse af informanternes daglige brug af etniske markører, som f.eks. sprog eller bestemte musikgenrer og instrumenter.

Der er dog også situationer hvor etnicitet i mere konventionel forstand, som en kulturel familiebaggrund eller referenceramme betinget af for eksempel forældrenes oprindelse(r), spiller en rolle. Det er måske ikke altid meningsfuldt at skelne skarpt imellem etnicitet som ontologisk egenskab og som valg, men nogle gange er sagen ret klar: Hudfarve og andre fænotypiske træk er for eksempel relativt ubevægelige størrelser. I nogle tilfælde blev musik sat i forbindelse med en diffus universel ”etniskhed” som ikke knytter an til bestemte lande eller grupper.

Nogle sproglige valg blev truffet på baggrund af informanternes viden om deres forskellige muligheder og begrænsninger i forskellige kontekster. De unge mænd i Provinsbyen og Forstaden kunne uden problemer skifte imellem nærmest uforståelig (for mig) multietnolekt og en mere almindelig variant af dansk.

Sådanne valg omkring sproglige markører var en del af den musik, disse unge hørte og producerede. I nogle tilfælde kan man høre skift inden for rammerne af den enkelte sang, så omkvædet er mindre præget af slang og tyrkiske eller arabiske udtryk, end verset. Sent i feltarbejdet gik det op for mig, at jeg ikke altid ville have forstået hvad der foregik i en klub, hvis ikke de tilstedeværende havde tilpasset deres sprog til min tilstedeværelse. Det mente de unge i hvert fald selv.

I mange af disse tilfælde er sproget anvendt som en klassemarkør, og som en markering af gruppeidentitet, uden specifik reference til nogen bestemt etnicitet, kultur eller baggrund, men meget ofte med en forbindelse til (rap-)musik. I den almindelige omgangsform i Vesthaven, også imellem personale og brugere, var brugen af klare sproglige referencer til rapmusik udbredt.

Relationer til baggrundskultur, forstået som et såkaldt oprindelseslands musikkultur, viste sig på flere måder, som ofte afspejlede selvbevidste og reflekterede valg hos informanterne. Ironisk nok beskrives indisk Bollywoodmusik blandt flere af informanterne som ”en typisk pakistansk ting”, noget de ofte selv pointerede som en kuriositet. En ung pakistansk kvinde gav udtryk for, at hun forbandt genren Bollywood med afslapning og ”hygge derhjemme” (i København) og tryk nostalgi. Hun hørte også nashīd, men hun omtalte sit forhold til denne genre som en muslimsk, ikke en pakistansk, sag, idet omfang hun overhovedet betragtede nashīd som musik.

Det var karakteristisk, at blandt de unge fra socioøkonomisk udfordrede områder var flertallet ikke særligt interesseret i at blive musikalsk associeret med deres forældres musikkultur.

Informanterne i kapitel 3, hvor der primært tales om religion, nævnte sjældent deres egen eller forældres/families baggrundskultur som sådan. Dette er allerede diskuteret som en mulig konsekvens af en tendens blandt vestlige muslimer til at opfatte islam som et afterterritoriseret, globalt fællesskab.

I samtaler og interviews med personlig islam som omdrejningspunkt, var sprog og sprogforhold i spil, men ikke som i ungdomsklubber og blandt gymnasieelever, hvor etnisk-sproglige markører blev brugt aktivt og intensivt. Jeg oplevede nogle gange en vis beklagelse og tristhed hos informanter over, at de ikke altid forstod arabisk (og slet ikke klassisk arabisk) godt nok til at kunne følge med i det semantiske indhold i for eksempel en live koranrecitation eller i nashīd på Youtube. Sådanne informanter kunne slå kort over i engelsk, hvis den danske term for et teologisk eller musikalsk begreb undslap dem, men de brugte kun sjældent etnisk farvet sprog eller slang - i hvert fald ikke uden en tyk barriere af humor og ironi.

Blandt gymnasieelever og andre unge med uddannelse og social og økonomisk stabilitet i umiddelbar udsigt, mødte jeg, som nævnt, stort set ingen, som gav udtryk for at de drømte om en professionel fremtidig relation til musik. Argumentet var typisk at ”det kan man ikke leve af”. Som en gymnasielærer formulerede det, er den opfattelse jo ikke ualmindelig i samfundet som sådan. Det er ikke ualmindeligt at anse musik som et brødløst fag. Men han mente også at kunne se en klar bevidsthed hos de tyrkisk/kurdiske unge og deres forældre om at uddannelse kommer først, når det gælder social mobilitet. Både den pågældende lærer og nogle af de unge

omtalte musik på linje med sport og anden fritidsaktivitet – som en hobby, der i bedste fald kunne blive en biindtægt.

#### 6.4 Anvendt musik. Anvendt musikvidenskab?

*Jeg måtte tage samtaler med nogle af dem. Og vi har instrueret de unge i, hvordan de skal sælge musik til forældrene. Vi tager kampen, hvis der er et talent, og en mulig rollemodel.*

Mads, klubleder, Provinsbyen (se 4.9.1)

Integration er en mangesidet størrelse. I flere af de ovenstående cases har begrebet spillet en underforstået rolle, idet integrationsdagsordener er latent til stede i mange af de institutioner, der blev besøgt under feltarbejdet. At musik kan bruges til at håndtere kulturforskelle på en konstruktiv måde, er ikke nogen ny ide (De Geer, 1991, Fock, 2000, 35, Knudsen, 2008, 66)

Afhandlingen har som supplement det synspunkt, at musik og musikalsk konstruerede relationer, grupper og opfattelser også kan være ekskluderende. Dette gælder også, hvis autoriteter automatisk forbinder bestemte grupper med bestemte genrer.

De unge fra gymnasier og andre unge med middelklassebaggrund forholdt sig musikalsk til integrations- og fremmedhedsdiskurser på flere planer. Først og fremmest blev jeg mødt med nogle ret klare signaler om, at de unge gerne ser sig selv accepteret som danske. I hvert fald ville de gerne *selv* bestemme, hvornår og hvordan kulturforskelle skal artikuleres, også i en tilsyneladende ufarlig diskussion om musik og musiksmag. Da jeg ved en lejlighed kom til at antyde, at musikpræferencerne på Gymnasiet måske var anderledes end dem, jeg ville møde på et mere gennemsnitligt ("normalt", var det ord jeg brugte) gymnasium, blev stemningen noget trykket. Spørgsmål om, hvem og hvad der definerer det normale, er latent til stede.

Kan man måle integration ved hjælp af musik? Siger musikforbrug med andre ord noget om individers og gruppers plads i det danske samfund? Uanset at det er yderst forsimplet at betragte integration som en enkel sag eller kvantificerbar størrelse, har disse spørgsmål haft en vis rolle i denne undersøgelse. En del af de voksne informanter, jeg har talt med, har stillet eller endda selv besvaret spørgsmålet i en eller anden version. Typisk med afsæt i deres egen faglige hverdag med unge med muslimsk baggrund. Blandt informanter med musikfaglig baggrund er dette spørgsmål tit ledsaget af en generel undren over, hvorfor det tilsyneladende er svært at inddrage bestemte grupper i for eksempel amatørmusik på aften-skoler.

Et simpelt svar med udgangspunkt i religionens rolle i sagen er ikke muligt. På den ene side fandt jeg, at nogle af de praktiserende informanter var ganske restriktive omkring musik og umiddelbart gengav opfattelser, man kunne betragte som doktrinært konservative. På den anden side opfyldte netop disse informanter en lang række af de øvrige kriterier, man fra politisk side oftest finder artikulert som prioriterede tegn på høj grad af integration: Perfekt dansk, (høj) uddannelse og job og indgående forståelse for danske samfundsforhold (og dansk humor): En tæt og bevidst relation til islam, sameksisterende med en orientering som aktiv og karrierebevidst samfundsborger - og ikke mindst forbruger (Frishkopf, 2011, van Nieuwkerk, 2011b).

Mange informanters forhold til musik bar præg af selvironi og distance til egne religiøse positioner. For eksempel mødte jeg inden for den samme familie en kvinde med et markant

stående forbehold overfor al musik – og et andet familiemedlem, som arbejder professionelt med musik og er gift med en musiker. Deres indbyrdes diskussioner var præget af humor og respekt. Denne familie rummede ret markante yderpunkter, bogstaveligt talt omkring samme bord.

Musik og personlige fortællinger er ofte nært forbundne med hinanden. Som også andre studier af den almindelige musikbrugers hverdag viser, kan interviewpersoner i forbindelse med samtaler om musik komme ind på ganske svære og intime sider af deres liv (Bossius & Lilliestam, 2012, 17, DeNora, 1999, 36). Især i klubben i Provinsbyen, hvor jeg tilbragte en del tid blev dette tydeligt. Det var oplevelsen, at nogle af klubbens unge mænd, med en baggrund og et udseende, som i mange sammenhænge ville markere dem som nogle hårde typer, i løbet af kort tid fortalte ganske personlige historier med følelsesmæssigt indhold på baggrund af musik. Historier om deres bevidsthed om at være placeret i nogle vanskelig rammer, kulturelt og økonomisk. Der kom også stærkt personlige fortællinger om for eksempel kriminalitet og familieforhold efter ret kort tids bekendtskab. Den selvbiografiske brug af musik var i de situationer tæt på at være terapeutisk:

And when personal expressions and emotions are encouraged in a research interview, the researcher should take care that it does not turn into a therapeutic situation, which falls outside an explicit or implicit interview contract, and which the researcher may not be qualified to handle.  
(Kvale, 2007, 19)

Den slags intime data kalder selvfølgelig i sig selv på forskningsetisk opmærksomhed. Måske en interviewmetodik, der involverer fælles lytning til musik, har særligt potentiale til at skabe tillid og tryghed, hvilket jo normalt er ønskede elementer i et interview. Hvis det er rigtigt, bliver Kvales advarsel ovenfor ret aktuel. Musik har den egenskab, at den kan relatere direkte til følelser og til personlige minder (DeNora, 2010), hvormed dens tilstedeværelse i et interview muligvis i sig selv kan fremkalde noget, der kunne blive en terapeutisk situation.<sup>71</sup> Det er tidligere nævnt, at mange mennesker umiddelbart anser musik som et spændende, men forholdsvis ufarligt samtaleemne, hvilket måske er forklaringen på, at lærere og andre gatekeepere bogstaveligt talt aldrig spurgte kritisk eller undersøgende til den forskning eller fremgangsmåde, der dannede denne afhandlings empiri. De regnede muligvis med at samtaler om musik var risikofri, hvilket medfører et vist ansvar hos forskeren.

Det er i den sammenhæng værd at bemærke at musik som interviewemne også var en vej til en tillidsrelation blandt informanter, som ellers gav udtryk for en generel kritisk indstilling til musik. Som også Fock (Fock, 2000, 35) påpeger, kan samtaler om musik tilsyneladende åbne døre til mennesker, som ellers er trætte af at blive tiltalt, eller interPELLeret, som Anden.

---

<sup>71</sup> Uden at gå nærmere ind i dette, må man konstatere at musikterapi er en disciplin i sig selv.

## 6.5 Diskussion af afhandlingens resultater i et større perspektiv

*[...] Når der var fokus på projektet var det en fest.... Men når så hverdagen vendte tilbage, så var de der ikke så meget.*

Torsten<sup>72</sup>, Leder af musikskole (interview, august 2013)

Ovenstående bemærkning faldt under en af de samtaler med musikfagfolk, som fandt sted parallelt med afhandlingens feltarbejde blandt unge. Den pågældende musikskoleleder undrede sig over, hvorfor det var svært at fastholde elever i længere forløb, som var rettet mod unge med ikke-dansk baggrund. Mange amatørmusikinstitutioner, professionelle musikuddannelser og musikskoler savner som sagt ikke-danske elever og studerende, og nogle repræsentanter giver udtryk for, at de mangler forklaringer på, hvorfor disse grupper ikke udgør en mere repræsentativ andel af deres elever/studerende. Dette kan man godt se som et problem, hvis man forstår musik og sang som en del af dette lands tradition for forsamlings- og foreningsliv – og i sidste ende som en del af et samfunds demokratiske fundament. Nogle spørger hvornår religion er en del af forklaringen. Denne afhandling kan ikke besvare sådanne spørgsmål direkte, men de foregående kapitler kan til en vis grad pege på, hvor nogle svar kan findes. At eventuelle doktrinært begrundede religiøse holdninger alene skulle kunne forklare den statistiske skævhed i musiklivet er ikke sandsynligt.

En delvis forklaring kan findes i en kulturel og sproglig eksklusivitet, som kan gøre at nogle unge betragter institutioner som for eksempel Musikalsk Grundkursus som værende uden for rækkevidde, inden de rent færdighedsmæssige krav til optagelse overhovedet kommer i spil (Se 4.8.1).

Rent økonomiske vilkår og prioriteringer kan antageligt i flere tilfælde forklare hvorfor børn af socioøkonomisk udfordrede familier ikke går til f.eks. instrumentalundervisning i musikskoler og lignende. Der er prisforskelle fra kommune til kommune, og det kunne være interessant at udnytte disse forskelle til mere kvantitative, eventuelt statistiske, undersøgelser af, hvad dette parameter betyder for den demografisk/etniske sammensætning af elever.

Hvis vi ser på de musikprojekter, som eksplicit har integrationsmæssigt sigte, fylder rapmusik forholdsvis meget. Dette forhold afspejler tilsyneladende en klar prioritering fra offentlig side om at bruge midler på decideret kriminalitetsforebyggende indsatser, og andre tiltag, som rettes direkte mod socialt udsatte grupper af unge. I sådanne sammenhænge underforstås musik også som et middel til social mobilitet eller i hvert fald social stabilitet. Det er i sagens natur vanskeligt at udskille musik som enkeltfaktor i f.eks. kriminalitetsforebyggende forløb, men det er min erfaring at mange unge med socioøkonomisk udfordret baggrund selv angiver at (rap-)musikken har været en del af deres redning, forstået som social opstigning eller bare stabilitet. Man skal ikke undervurdere den oplevede betydning af disse projekter: Personale fra ungdomsklubber giver udtryk for at musikprojekterne

---

<sup>72</sup> Navnet er et pseudonym

virker, for eksempel ved at skabe rollemodeller, der igen har positiv effekt.<sup>73</sup> Man kunne indvende at det integrationsmæssige sigte med at bruge musik i sådanne tilfælde overvejende er defineret negativt, i den forstand at succeskriteriet er mere eller mindre eksplicit defineret som fravær af uønsket adfærd. Integrationsforståelse i sådanne sammenhænge har ikke megen gensidig karakter.

Noget tyder på at rap som diskurs kunne virke forstærkende på en i forvejen stereotyp opfattelse af unge (mænd) med muslimsk baggrund. Rap er en relativt ensidigt maskulin udtryksform. Uanset intentionen bag rapprojekterne kan de måske bidrage til (selv-)stereotypificeringen af unge mænd. Især fordi nogle af disse unge mænd måske mangler andre positioner at indtage. Rent musikalsk var det interessant at iagttage, hvor stilsikre unge rapproducenter, med baggrund i ungdomsklubbernes projekter, meget ofte er. Stilsikkerheden kan tangere en kunstnerisk konservatisme, som, rent spekulativt, muligvis kan bidrage til at isolere nok så talentfulde rappere og producere i kategorier som ”indvanderrappere” eller ”perkerrappere”. Denne musikalske konservatisme kan igen hænge sammen med den eksisterende opfattelse af rap som en nem genre, og en genre som hverken kræver investering i musikteknologi eller musikerhåndværk.

Det relative fravær af unge kvinder, i ungdomsklubbernes rapprojekter, kan godt ses som et integrationsmæssigt problem, ligesom det kan være en selvopfyldende forventning, at der ikke kommer unge med middelklassebaggrund i de fleste af de omtalte projekter. Det er altid en overvejelse værd, om man kunne udvikle flere projekter med etnisk, klassemæssig og kønsmæssig inklusion som formål.

I den sammenhæng er det igen antageligt uhensigtsmæssigt, hvis rapproduktion opfattes som let og af-æstetificeret, set i forhold til rockmusik og andre populærgenrer. Rappens fortsatte status, som ”sort” musik, med alle de forestillinger, der følger med denne, spiller muligvis stadigvæk ind. Uanset at teksten i rapmusik spiller en betydelig rolle, kan man stadig se nogle tegn på en historisk tendens til at forstå musik, der er kodet sort, som primitiv, seksuel og eksotisk som modsætning til det ”hvide”, intellektuelle og civiliserede (McClary & Walser, 1994, Radano, 2000).

Musik og islam er en kompliceret relation at forholde sig til. De foregående samtaler og interviews med unge muslimer, peger på, at der som regel er ganske stor frihed i den praktiske side af sagen, uanset teologisk udgangspunkt. Det var således interessant at se, hvor reflekteret, individuelt og nuanceret et syn på musik, man kan finde bag ellers ret restriktive udtalelser om musik i bred forstand. Nogle informanter udtrykker en forbeholden, nærmest respektfuld, holdning til musik, men alle havde en musikalsk side af deres liv. En religionsvidenskabeligt baseret undersøgelse af praktiserende muslimske miljøers opfattelse af dagligdagens lyd og musik kunne antageligt bibringe en klarere forståelse af denne sag. Studier af den daglige udførelse og brug af genrer som koranrecitation og adhān kunne bidrage til dette. Denne afhandlings feltarbejder tog bevidst primært udgangspunkt i ikke-institutionaliserede

---

<sup>73</sup> Til denne argumentation hører også en økonomisk faktor. Der er ganske mange offentlige og private tilskudsmidler involveret i sådanne projekter. Derfor kan der muligvis være en fordel i at overbetone deres effekt. Denne vinkel falder uden for denne afhandlings rammer.



omgivelser: En metodisk beslægtet undersøgelse med afsæt i moskeer og anden formaliseret praksis ville antageligt give interessante vinkler.

På baggrund af enkelte sager i udlandet, hvor muslimske forældre har taget deres børn ud af obligatorisk musikundervisning (se 3.4) er der muligvis en potentiel konflikt, som man kunne sammenligne med den debat, der i sin tid var om nogle børns (primært pigers) deltagelse i gymnastikundervisning i danske skoler. Da sådanne debatter kan føre til yderligere gensidig fremmedgørelse, er det vigtigt, at de føres på nogenlunde informeret baggrund. Det kan formentlig for muslimske forældre være afgørende at kende konteksten for de musikaktiviteter, deres børn skal eller kan deltage i til hverdag. Det kan være forestillinger om, at musikaktiviteter indeholder eller medfører diskutabel seksualitet, alkoholindtagelse eller lignende, der ligger bag eventuelle forældreforbud. At nogle forældre kan udtrykke frygt, for at deltagelse i rapmusik skulle kunne påvirke unge mænd til at blive homoseksuelle, er muligvis næsten komisk, set i lyset af den homofobi og ofte demonstrative *machismo*, rap ofte forbindes med. Eksemplet understreger dels at musik og musikudøvelse kan opfattes som farlige størrelser, men også at bekymring og forudfattede ideer om det fremmede kan findes alle steder.

## Litteratur, alfabetisk

- Abbas, Y. & Dervin, F. (2009): *Digital Technologies of the Self*, Newcastle, Cambridge Scholars
- Aidi, H. (2011): "Leveraging Hip Hop in Us Foreign Policy". Aljazeera Online. Available online at: <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2011/10/2011103091018299924.html>
- Alim, H. S. (2011): "Hip Hop and the Politics of Ill-Literacy", in: Levinson, B. & Pollock, M. (Ed.); *A Companion to the Anthropology of Education*, Wiley-Blackwell
- Althusser, L. (1971): *Lenin and Philosophy and Other Essays*, London, Monthly Review Press
- Baig, K. (2008): *Slippery Stone : Understanding Islam's Stance on Music and Singing*, (1st edn) Garden Grove, CA, Open Mind Press
- Baily, J. (2001): *Can You Stop the Birds Singing? - the Censorship of Music in Afghanistan*, Copenhagen, Freemuse
- Barz, G. (2008): "Confronting the Field(Note) in and out of the Field. Music, Voices, Texts and Experiences in Dialogue", in: Barz, G. & Cooley, T. J. (Ed.); *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York, Oxford University Press
- Beach, D. & Sernhede, O. (2012): "Learning Processes and Social Mobilization in a Swedish Metropolitan Hip-Hop Collective", *Urban Education*, Vol 47 (5), s. 939-958
- Bengtsson, T. (2014): "What Are Data? Ethnographic Experiences with Young Offenders", *Qualitative Research*, Vol 14 (6), s. 729-744
- Berger, H. M. (2008): "Phenomenology and the Ethnography of Popular Music. Ethnomusicology and the Juncture of Cultural Studies and Folklore", in: Barz, G. & Cooley, T. J. (Ed.); *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York, Oxford University Press
- Berglund, J. (2008): "Teaching Islam with Music", *Ethnography and Education*, Vol 3 (2), s. 161-175
- Bernard, H. R. (2011): *Research Methods in Anthropology : Qualitative and Quantitative Approaches*, (5th edn) Lanham, Md., AltaMira Press
- Born, G. & Hesmondhalgh, D. (2000): *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, University of California Press
- Bossius, T. & Lilliestam, L. (2012): *Musiken och Jag*, Göteborg, Bo Ejeby Förlag
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2004): *Refleksiv Sociologi på Dansk Ved Henning Silberbrandt*, (4. oplag edn) Kbh., Hans Reitzel
- Brinkmann, S. (2010): "Etik i en Kvalitativ Verden", in: Tanggaard Pedersen, L. & Brinkmann, S. (Ed.); *Kvalitative Metoder - en Grundbog*, Kbh., Hans Reitzel
- Brinkmann, S. (2014): "Videnskabsgennem Konflikt - Epistemologiske og Ethiske Perspektiver", in: Thuesen, F., Tanggaard, L. & Vitus Andersen, K. (Ed.); *Konflikt i Kvalitative Studier*, Kbh., Hans Reitzel
- Brown, D. W. (2009): *A New Introduction to Islam*, (2nd edn) Chichester, Wiley-Blackwell
- Brown, S. & Volgsten, U. (2005): *Music and Manipulation : On the Social Uses and Social Control of Music*, New York, Berghahn Books
- Bundgaard, H. (2004): "Positioner og Kategoriseringsprocesser i det Institutionelle Rum", in: Hastrup, K. (Ed.); *Viden om Verden. En Grundbog i Antropologisk Analyse*, Kbh., Hans Reitzel
- Carrington, B. & Wilson, B. (2004): "Rethinking Youth Subcultural Theory", in: Bennett, A. & Kahn-Harris, K. (Ed.); *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan
- Cohen, S. (1993): "Ethnography and Popular Music Studies", *Pop. Mus.*, Vol 12 (2), s. 123-138
- Cook, J., Laidlaw, J. & Mair, J. (2009): "What If There Is No Elephant? Towards a Conception of an Un-Sited Field", in: Falzon, M.-A. (Ed.); *Multi-Sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*,
- Cooper, C. (2004): *Sound Clash : Jamaican Dancehall Culture at Large*, New York, Palgrave Macmillan
- De Geer, I. (1991): "Musikkultur och Invandrarskap. Tradition, Transformation, Assimilation", in: Söderling, I. & Korkiasaari, J. (Ed.); *Migrationsstudier*, Åbo, Migrationsinstitutet

- De Vries, K. (2009): "Identity in a World of Ambient Intelligence", in: Abbas, Y. & Dervin, F. (Ed.); *Digital Technologies of the Self*, Newcastle, Cambridge Scholars
- Demant, J. (2014): "Fokusgrupper - Imellem Produktive Modsætninger og Problematiske Konflikter", in: Thuesen, F., Tanggaard, L. & Vitus Andersen, K. (Ed.); *Konflikt i Kvalitative Studier*, Kbh., Hans Reitzel
- Denora, T. (1999): "Music as a Technology of the Self", *Poetics*, Vol 27 (1), s. 31-56
- Denora, T. (2003): *After Adorno : Rethinking Music Sociology*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press
- Denora, T. (2010): "Emotion as Social Emergence. Perspectives from Music Sociology", in: Juslin, P. N. & Sloboda, J. A. (Ed.); *Handbook of Music and Emotion Theory, Research, Applications*, Oxford, Oxford University Press
- Dervin, F. & Riikonen, T. (2009): "'Whatever I Am, Wherever I Am, How Does It Matter?... Why Does It Matter?' Egocasting in-between Identities", in: Abbas, Y. & Dervin, F. (Ed.); *Digital Technologies of the Self*, Newcastle, Cambridge Scholars
- Douglas, M. (2005): *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*, (original work published 1966) London ; New York, Routledge
- Dupret, B. P., Thomas, Pinto, P. G. & Spellman-Poots, K. (2012): *Ethnographies of Islam, Ritual Performances and Everyday Practices*, Edinburgh, Edinburgh University Press
- Dyndahl, P. (2008): "Norsk Hiphop i Verden: Om Konstruksjon av Glokal Identitet i Hiphop og Rap", in: Krogh, M. & Stougaard Pedersen, B. (Ed.); *Hiphop i Skandinavien*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag
- Eide, E. (2010): "Strategic Essentialism and Ethnification: Hand in Glove?", *Nordicom Review*, Vol 31 (2), s. 63-78
- Fabian, J. (2014): *Time and the Other, How Anthropology Makes Its Object*, (original work published 1983) New York, Columbia University Press
- Fairclough, N. (1992): *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press
- Falzon, M.-A. (2009): "Introduction", in: Falzon, M.-A. (Ed.); *Multi-Sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*, Abingdon, Ashgate
- Faruqi, L. I. A. (1980): "The Status of Music in Muslim Nations: Evidence from the Arab World", *Asian Music*, Vol 12 (1), s. 56-85
- Faruqi, L. I. A. (1985): "Music, Musicians and Muslim Law", *Asian Music*, Vol 17 (1), s. 3-36
- Feld, S. (1987): "Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment", *Cultural Anthropology*, Vol 2 (2), s. 190-210
- Finnegan, R. H. (2007): *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*, Middletown, CT, Wesleyan University Press
- Flyvbjerg, B. (2006): "Five Misunderstandings About Case-Study Research", *Qualitative Inquiry*, Vol 12 (2), s. 219-245
- Fock, E. (2000): *Mon Farven har en Anden Lyd?: Strejftog i 90'ernes Musikliv og Ungdomskultur i Danmark*, København, Museum Tusculanums Forlag
- Foucault, M. (1988): *The History of Sexuality, Vol 1*, New York, Vintage Books
- Foucault, M., Martin, L. H., Gutman, H. & Hutton, P. H. (1988): *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, Amherst, University of Massachusetts Press
- Frishkopf, M. (2011): "Ritual as Strategic Action: The Social Logic of Musical Silence in Canadian Islam", in: Nieuwkerk, K. V. (Ed.); *Muslim Rap, Halal Soaps, and Revolutionary Theater: Artistic Developments in the Muslim World*, Austin, Tex., University of Texas Press
- Frishkopf, M. A. (2010): *Music and Media in the Arab World*, Cairo, The American University in Cairo Press
- Frith, S. (2004): "What Is Bad Music?", in: Washburne, C. & Derno, M. (Ed.); *Bad Music: The Music We Love to Hate*, London/New York, Routledge
- Frith, S. (2013) "Music and Identity". IN Hall, S. & Gay, P. D. (Eds.) *Questions of cultural identity*. London, GBR. Via ProQuest Ebrary online, Sage

- Gad, U. P. (2011): "Muslimer som Trussel. Identitet, Sikkerhed og Modforanstaltninger", in: Holm Pedersen, M., Rytter, M. & Carøe Christiansen, C. (Ed.); *Islam og Muslimer i Danmark: Religion, Identitet og Sikkerhed Efter 11. September 2001*, Kbh., Museum Tusculanum
- Gazzah, M. (2010): "Maroc-Hop: Music and Youth Identities in the Netherlands", in: Herrera, L. (Ed.); *Being Young and Muslim, New Cultural Politics in the Global South and North*, New York/Oxford, Oxford University Press
- Giddens, A. (1986): *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, (Paperback edn) Berkeley, University of California Press
- Gopal, S. & Moorti, S. (2008): *Global Bollywood : Travels of Hindi Song and Dance*, Minneapolis, University of Minnesota Press
- Halkier, B. (2010): "Fokusgrupper", in: Tanggaard Pedersen, L. & Brinkmann, S. (Ed.); *Kvalitative Metoder. En Grundbog*, Kbh., Hans Reitzel
- Hall, S. & Du Gay, P. (2013): *Questions of Cultural Identity* London, SAGE Publications Ltd, Proquest Ebrary edition. Available online as: <http://site.ebrary.com/lib/royallibrary/docDetail.action?docID=10682705>
- Hall, S. & Jefferson, T. (2006): *Resistance through Rituals, Youth Subcultures in Post-War Britain*, (2nd edn) London, Routledge
- Haraway, D. (1988): "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist studies*, s. 575-599
- Harris, D. (2002): "A Report on the Situation Regarding Teaching Music to Muslims in an Inner-City School", *British Journal of Music Education*, Vol 19 (1), s. 49-60
- Harris, D. (2006): *Music Education and Muslims*, Stoke-on-Trent, Staffordshire, Trentham Books
- Hassan, Y. (2013): *Yahya Hassan Digte*, København, Gyldendal
- Hastrup, K. (2004): *Viden om Verden. En Grundbog i Antropologisk Analyse*, Kbh., Hans Reitzel
- Hastrup, K. (2010a): "Feltarbejde", in: Tanggaard Pedersen, L. & Brinkmann, S. (Ed.); *Kvalitative Metoder. En Grundbog*, Kbh., Hans Reitzel
- Hastrup, K. (2010b): "Introduktion. Den Antropologiske Videnskab", in: Hastrup, K. (Ed.); *Ind i Verden en Grundbog i Antropologisk Metode*, (2. udgave edn) Kbh., Hans Reitzel
- Hastrup, K. (2010c): "Metoden. Opmærksomhedens Retning", in: Hastrup, K. (Ed.); *Ind i Verden. En Grundbog i Antropologisk Metode*, (2. udgave edn) København, Hans Reitzel
- Haukhory, S. & Mayer, F. (1996): "Much Ado About Music" *Proceedings of the Conference on Islam and Music*, Association of Muslim Researchers Education Society
- Hebdige, D. (1979): *Subculture: The Meaning of Style*, London/New York, Routledge
- Heidegger, M. (1977): *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York, Harper & Row
- Hemmingsen, A.-S. (2011): *The Attractions to Jihadism – an Identity Approach to Three Danish Terrorism Cases and the Gallery of Characters around Them. Phd Dissertation*, University of Copenhagen, Cross-Cultural and Regional Studies,
- Herrera, L. & Bayat, A. (2010): *Being Young and Muslim: New Cultural Politics in the Global South and North* New York Oxford, Oxford University Press. Available online as: DOI 10.1093/acprof:oso/9780195369212.003.0001
- Hesmondhalgh, D. (2008): "Towards a Critical Understanding of Music, Emotion and Self-Identity", *Consumption Markets & Culture*, Vol 11 (4), s. 329-343
- Hirschkind, C. (2006): *Ethical Soundscape : Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*, New York, NY, USA, Columbia University Press
- Holm Pedersen, M. & Rytter, M. (2011): *Islam og Muslimer i Danmark: Religion, Identitet og Sikkerhed Efter 11. September 2001*, Kbh., Museum Tusculanum
- Izsak, K. (2013): "Music Education and Islam: Perspectives on Muslim Participation in Music Education in Ontario", *The Canadian Music Educator*, Vol 54 (3), s. 38-43
- Jarma-Ivens, F. E. (2007): *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*, New York, Routledge

- Jeldtoft, N. J. (2011): "Lived Islam: Religious Identity with 'Non-Organized' Muslim Minorities", *Ethnic and Racial Studies*, Vol 34 (7), s. 1134-1151
- Jeldtoft, N. J. (2012): *Everyday Lived Islam, Religious Reconfigurations and Secular Sensibilities among Muslim Minorities in the West*, Ph.D. Thesis.
- Jensen, S. Q. (2007): *Fremmed, Farlig og Fræk: Unge Mænd og Etnisk/Racial Andenhed - Mellem Modstand og Stilisering*, Ph.D. Thesis, Aalborg, Aalborg Universitet
- Jensen, S. Q. (2008): "8210-Cent, Perker4livet og Thug-Gangsta", in: Krogh, M. & Stougaard Pedersen, B. (Ed.); *Hiphop i Skandinavien*, Århus, Aarhus Universitetsforlag
- Johnson, B. & Cloonan, M. (2008): *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*, Burlington, VT, Ashgate
- Kallio, A. A. (2014): "Drawing a Line in Water: Constructing the School Censorship Frame in Popular Music Education", *International Journal of Music Education* (online),
- Kalra, V. S., Kaur, R. & Hutnyk, J. (2005): *Diaspora & Hybridity*, London, SAGE Publications
- Karpatschhof, B. (2010): "Den Kvalitative Undersøgelsesforms Særlige Kvaliteter", in: Tanggaard Pedersen, L. & Brinkmann, S. (Ed.); *Kvalitative Metoder - en Grundbog*, Kbh., Hans Reitzel
- Knudsen, J. S. (2008): "Glatte Gater: Musikkproduksjon i et Urbant Ungdomsmiljø", in: Krogh, M. & Stougaard Pedersen, B. (Ed.); *Hiphop i Skandinavien*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag
- Krag, H. (2007): *Mangfoldighed, Magt og Minoriteter Introduktion til Minoritetsforskningens Teorier*, Frederiksberg, Samfundslitteratur
- Kristiansen, S. & Krogstrup, H. K. (2012): *Deltagende Observation. Introduktion til en Samfundsvidenskabelig Metode*, Kbh., Hans Reitzels Forlag
- Krogh, M. (2006): "*Fair Nok, Vi Kalder det Hiphop og Retfærdiggør det med en Anmeldelse*", om *Hippoppens Diskursive Konstituering som Genrebegreb i Dansk Populærmusikkritik*, Ph.D.-Afh, ([1. oplag] edn) Aarhus, Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet
- Krogh, M. (2008): "Definitionen af en Stodder: Radikale Tendenser i og Omkring Dansk Stodderrap", in: Krogh, M. & Stougaard Pedersen, B. (Ed.); *Hiphop i Skandinavien*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag
- Krogh, M. & Stougaard Pedersen, B. (Eds.) (2008) *Hiphop i Skandinavien*, Århus, Aarhus Universitetsforlag
- Kvale, S. (2007): *Doing Interviews (Online Edition)* Los Angeles, Calif. London, SAGE. Available online as: <http://SRMO.sagepub.com/view/doing-interviews/SAGE.xml>
- Kvale, S. (2014): "Hvordan kan Konflikter Være en Vidensgenerator?", in: Thuesen, F., Tanggaard, L. & Vitus Andersen, K. (Ed.); *Konflikt i Kvalitative Studier*, Kbh., Hans Reitzel
- Kaargaard Nielsen, S. & Krogh, M. (2014): "At Musikere. En Praktisk Orientering i Musikvidenskaben – i et Faghistorisk og Videnskabsteoretisk Lys", *Danish Musicology Online*, Vol Special Edition
- Laith, U.: "Islam". *Grove Music Online. Oxford Music Online* (accessed 22. September 2014)
- Levine, M. (2009) "Headbanging against Repressive Regimes Censorship of Heavy Metal in the Middle East, North Africa, Southeast Asia and China". *Report*. Copenhagen, Freemuse
- Liamputtong, P. (2011): *Focus Group Methodology : Principle and Practice* London, SAGE Publications. Available online as: <http://kdbk.ebilib.com/patron/FullRecord.aspx?p=689539>
- Lind, T. T. (2012): *The Past Is Always Present. The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*, Lanham, Md., Scarecrow Press
- Lippke, L. & Tanggaard, L. (2014): "Mudrede Interviews", in: Thuesen, F., Tanggaard, L. & Vitus Andersen, K. (Ed.); *Konflikt i Kvalitative Studier*, Kbh., Hans Reitzel
- Lipsitz, G. (1994): *Dangerous Crossroads : Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*, London ; New York, Verso
- Lull, J. (2000): *Media, Communication, Culture: A Global Approach (Kindle Edition)*, (original work published 1995) Wiley
- Mahmood, S. (2001): "Feminist Theory, Embodiment, and the Docile Agent: Some Reflections on the Egyptian Islamic Revival", *Cultural Anthropology*, Vol 16 (2), s. 202-236

- Mahmood, S. (2013): "Religious Reason and Secular Affect: An Incommensurable Divide?", in: Asad, T., Brown, W., Mahmood, S. & Butler, J. (Ed.); *Is Critique Secular?, Blasphemy, Injury, and Free Speech (Kindle Edition)*, New York, Fordham University press
- Manuel, P. & Marshall, W. (2006): "The Riddim Method: Aesthetics, Practice, and Ownership in Jamaican Dancehall", *Popular Music*, Vol 25 (03), s. 447-470
- Marcus, G. E. (1995): "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography", *Annual review of anthropology*, s. 95-117
- Martyn, H. (2008): *Questioning Qualitative Inquiry*, London, SAGE Publications, Ltd
- Maxwell, J. A. (2004): "Using Qualitative Methods for Causal Explanation", *Field Methods*, Vol 16 (3), s. 243-264
- McClary, S. & Walser, R. (1994): "Theorizing the Body in African-American Music", *Black Music Research Journal*, Vol 14 (1), s. 75-84
- Merriam, A. P. (1964): *The Anthropology of Music*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press
- Morgan, A. (2013): *Music, Culture and Conflict in Mali*, Copenhagen, Freemuse
- Nelson, K. (1985): *The Art of Reciting the Qur'an*, Austin, University of Texas Press
- Nettl, B. (2008): "Foreword", in: Barz, G., Cooley, T. J. & Barz, G. F. (Ed.); *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York, Oxford University Press
- Neubauer, E. & Doubleday, V.: "Islamic Religious Music". *Grove Music Online* (accessed 15. april 2014 2015)
- Nærland, T. U. (2014): "Rhythm, Rhyme and Reason: Hip Hop Expressivity as Political Discourse", *Popular Music*, Vol 33 (03), s. 473-491
- Otterbeck, J. (2004): "Music as a Useless Activity: Conservative Interpretations of Music in Islam", *Shoot the singer!: music censorship today*, s. 11
- Otterbeck, J. (2008): "Battling over the Public Sphere: Islamic Reactions to the Music of Today", *Contemporary Islam*, Vol 2 (3), s. 211-228
- Otterbeck, J. (2010): *Samtidisislam : Unga Muslimer i Malmö och Köpenhamn*, Stockholm, Carlsson
- Pariser, E. (2011): *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, New York, N.Y., Penguin Press
- Pawson, R. (1996): "Theorizing the Interview", *British Journal of Sociology*, Vol 47 (2), s. 295-314
- Pegg, C., Myers, H., Bohlman, P. V. & Stokes, M.: "Ethnomusicology". *Grove Music Online. Oxford Music Online* (accessed 3. September 2013)
- Pinn, A. B. (2003): *Noise and Spirit : The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music*, New York, New York University Press
- Prashad, V. (2001): *Everybody Was Kung Fu Fighting, Afro-Asian Connections and the Myth of Cultural Purity*, Boston, Beacon Press
- Quist, P. (2009): "Multietnolekt - Del af Stilistiske Praksisser i Storbyen", *Nydanske Studier og Almen Kommunikationsteori*, Vol 37
- Racy, A. J. (2004): *Making Music in the Arab World the Culture and Artistry of Tarab*, (1. paperback edn) Cambridge, Cambridge University Press
- Radano, R. M. (2000): "Hot Fantasies: American Modernism and the Idea of Black Rythm", in: Bohlman, P. V. (Ed.); *Music and the Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press
- Rice, T. (2008): "Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology", in: Barz, G. & Cooley, T. J. (Ed.); *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York, Oxford University Press
- Rice, T. (2013): *Ethnomusicology: A Very Short Introduction* Kindle Edition, Oxford University Press
- Ringsager, K. (2015): "'It Ain't Shit About the Music!' Discussions on Freedom of Expression in Relation to Rap Music in Social Work ", *Danish Musicology Online. Special edition 2015*, Vol N/A
- Robertson, R. (1995): "Glocalization: Time-Space and Homogeniety-Heterogeniety", in: Featherstone, M., Lash, S. M. & Robertson, R. (Ed.); *Global Modernities*, London, Sage Publications



- Rubow, C. (2010): "Samtalen. Interviewet som Deltagerobservation", in: Hastrup, K. (Ed.); *Ind i Verden. En Grundbog i Antropologisk Metode*, København, Hans Reitzel
- Ruud, E. (1997): *Musikk og Identitet*, Oslo, Universitetsforlaget
- Shiloah, A. (1995): *Music in the World of Islam : A Socio-Cultural Study*, Detroit, Wayne State University Press
- Small, C. (1998): *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press
- Solomon, T. (2006): "Hardcore Muslims: Islamic Themes in Turkish Rap in Diaspora and in the Homeland", *Yearbook for Traditional Music*, Vol 38 s. 59-78
- Staunæs, D. & Kofoed, J. (2014): "En Etisk Forsvarlig Tøven", in: Thuesen, F., Tanggaard, L. & Vitus Andersen, K. (Ed.); *Konflikt i Kvalitative Studier*, Kbh., Hans Reitzel
- Stokes, M. (1994): "Introduction", in: Stokes, M. (Ed.); *Ethnicity, Identity and the Musical Construction of Place*, Oxford, Oxford Berg Publications
- Stokes, M. (2014): "New Islamist Popular Culture in Turkey", in: Salhi, K. (Ed.); *Music, Culture and Identity in the Muslim World Performance, Politics and Piety*, New York, Routledge
- Stougaard Pedersen, B. (2008): "Total Glokal. En Undersøgelse af Sprogspil i Dansk Rap med Stedet som Markør", in: Krogh, M. & Stougaard Pedersen, B. (Ed.); *Hiphop i Skandinavien*, Århus, Aarhus Universitetsforlag
- Street, J. (2012): *Music and Politics*, Cambridge, Polity Press
- Stæhr, A. & Madsen, L. M. (2015): "Standard Language in Urban Rap – Social Media, Linguistic Practice and Ethnographic Context", *Language & Communication*, Vol 40 (0), s. 67-81
- Söderman, J. (2008): "'Ingen Lyssnar på Rap som en Rappare Gör'. Tolkingsrepertoarer, Identitet och Hiphopmusiker", in: Krogh, M. & Stougaard Pedersen, B. (Ed.); *Hiphop i Skandinavien*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag
- Tanggaard, L. & Brinkmann, S. (2010): "Interviewet: Samtalen som Forskningsmetode", in: Tanggaard Pedersen, L. & Brinkmann, S. (Ed.); *Kvalitative Metoder - en Grundbog*, Kbh., Hans Reitzel
- Tanggaard, L., Brinkmann, S. & Jacobsen, B. (2010): "Fænomenologi", in: Tanggaard Pedersen, L. & Brinkmann, S. (Ed.); *Kvalitative Metoder - en Grundbog*, Kbh., Hans Reitzel
- Thomas, W. I. & Thomas, D. S. T. (1928, 1970): *The Child in America; Behavior Problems and Programs*, New York,, A. A. Knopf
- Thuesen, F., Tanggaard, L. & Vitus Andersen, K. (2014): *Konflikt i Kvalitative Studier*, Kbh., Hans Reitzel
- Van Nieuwkerk, K. (2011a): *Muslim Rap, Halal Soaps, and Revolutionary Theater: Artistic Developments in the Muslim World*, Austin, Tex., University of Texas Press
- Van Nieuwkerk, K. (2011b): "Of Morals, Mission, and the Market: New Religiosity and "Art with a Mission" in Egypt", in: Nieuwkerk, K. V. (Ed.); *Muslim Rap, Halal Soaps, and Revolutionary Theater: Artistic Developments in the Muslim World*, Austin, Tex., University of Texas Press
- Vitus, K. (2014): "Agonistiske Analyser af Modstand i Feltet", in: Thuesen, F., Tanggaard, L. & Vitus Andersen, K. (Ed.); *Konflikt i Kvalitative Studier*, Kbh, Hans Reitzels Forlag
- Wilson, S. M. & Leighton, C. P. (2002): "The Anthropology of Online Communities", *Annual Review of Anthropology*, Vol 31 s. 449-467
- Wood, A. (2008): "E-Fieldwork: A Paradigm for the Twenty-first Century?", *The new (ethno) musicologies*, Vol 8 s. 170
- Wulff, E. (2006): *Koranen i ny Dansk Oversættelse, (Elektronisk Opslagsversion)* København, Forlaget Vandkunsten. Available online as: <http://www.forlagetvandkunsten.dk>

### **Oversigt over afhandlingens vigtigste informanter**

Det følgende er en alfabetisk oversigt over afhandlingens hovedpersoner. Alle navne, og i enkelte tilfælde andre oplysninger, er ændrede.

Aisha, Tyrkiet (Gymnasiet)  
Amina, Provinsbyen/Algeriet  
Aziz, Hvidovre/Marokko  
Derya, Tyrkiet (Gymnasiet)  
Elif, Tyrkiet (Gymnasiet)  
Elma, Tyrkiet (Gymnasiet)  
Enise, Tyrkiet, (Interview på handelsgymnasium)  
Fadilah, København/Irak  
Faruk, Tyrkiet (Kurder?) (Gymnasiet)  
Ghaada, København/Irak  
Halim, Tyrkiet (Gymnasiet)  
Husniyah, København/Irak  
Ivar, Musiker og socialarbejder, København  
Jamal, Provinsbyen/Palæstina  
Jamal, Provinsbyen/Palæstina  
Mads, Klubleder i Vesthaven, Provinsbyen  
Mahir, rapper, Vesthaven, Provinsbyen  
Mahmood, Provinsby2/Palæstina  
Malik, København, Iran  
Massod, Provinsbyen/Afghanistan  
Mirjam, Tyrkiet (Gymnasiet)  
Murat, musiker, Tyrkiet (Gymnasiet)  
Nadia, København/Irak  
Neelam, København/Pakistan  
Peter, lærer på Gymnasiet  
Sadiq, Villakvarteret/Pakistan  
Samir, Forstaden/Tyrkiet (kurder)  
Torsten, leder af musikskole i Københavnsområdet  
Zahid, Provinsbyen/Palæstina